CAHIERS DU CINÉMA



N° 14 • REVUE DU CINÉMA ET DU TÉLÉCINÉMA • JUILLET-AOUT 1952



Piper Laurie, Donald O'Connor et Francis, le Mulet qui parle, sont les vedettes des nouvelles aventures de Francis : FRANCIS AUX COURSES *(Francis Goes to the Races)*, une réalisation d'Arthur Lubin *(Universal Film S. A.)*.

NOUVELLES DU CINÉMA

ANGLETERRE

● Frank Launder et Sidney Gilliat tournent une comédie *Mr. Gilbert and Mr. Sullivan.*

● Harry Watt partirait en Afrique du Sud pour y trourner un remake de *Tell Tale Heart* d'Edgard Poé, déjà réalisé par Griffith.

● Charles Crichton réalise *The Titfield*, d'après un scénario de T.E.B. Clark.

● L'acteur Ralph Richardson ferait ses débuts dans la mise en scène avec *Home at Seven.*

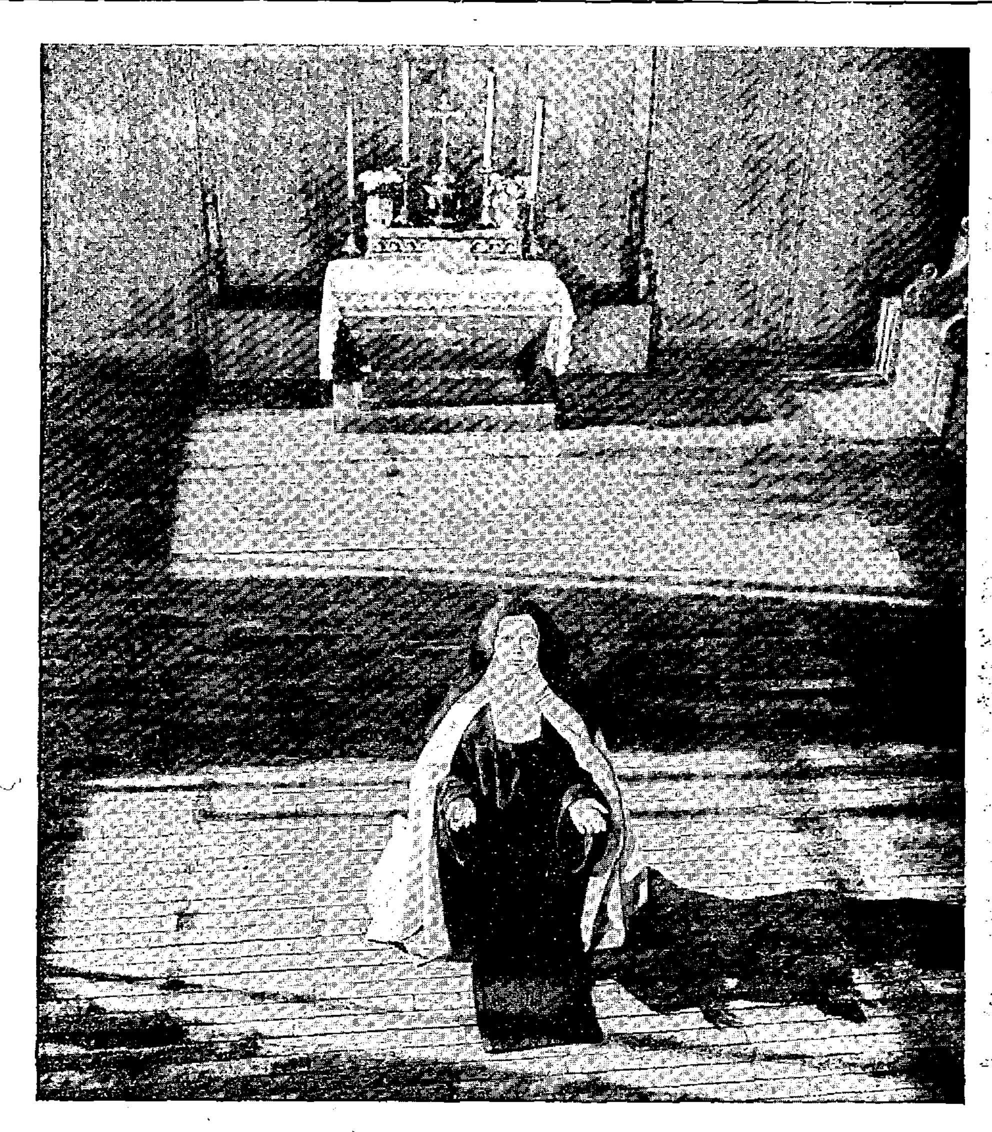
● *The Quiet Man* de John Ford a reçu un accueil triomphal lors de sa présentation à Londres.

● Quo *Vadis* remporte un succès gigantesque en exclusivité. Pendant 22 semaines d'exclusivité au Ritz il a battu tous les records de recettes de 45 %. Et le succès continue.

● Anglais et Américains ont trouvé le terme *film omnibus* pour appeler les films à sketches, dont la vogue ne cesse de grandir dans les pays anglo-saxons.

● *Caroline Chérie*, sorti dernièrement à Londres, a été nommé par les critiques cinématographiques « *Forever Amber* français ». Les articles sur le film ont été... réservés. C'est le moins qu'on puisse en dire. Mais la surprise fut grande pour les Anglais de découvrir le nom de Jean Anouilh sur le générique. (On sait que Jean Anouilh est l'auteur de l'adaptation et des dialogues.)

Dans THE SUNDAY TIMES, Dilys Powell écrit : « The script, based on a novel by Cecil Saint-



Pour la troisième fois, la vie de Sainte Thérèse de Lisieux a été portée à l'écran. C'est France Descaut qui incarne la Sainte dans PROCES AU VATICAN, un film d'André Haguet, avec Valentine Tessier, Suzanne Flon et Jean Debucourt. (Les Films Artistiques Français-Les Films Fernand Rivers.)

Laurent, is, believe it or not, by Jean Anouilh ». (« Le scénario, tiré du roman de Cecil Saint-Laurent, est, que vous le croyez ou non, de Jean Anouilh »).

De son côté, C.A. Lejeune n'hésite pas à affirmer dans THE OBSERVER : « The screen adaptation turns out, rather surprisingly, to be the work of Jean Anouilh, who must have his aberrations, one supposes ». (« L'adaptation se révèle, à notre grande surprise être l'œuvre de Jean Anouilh, qui doit avoir, on le suppose, ses égarements »).

● Ken Annakin a tourné *The Planter's Wife* avec Claudette Colbert. Le film se déroule en Malaisie.

○ Au sujet d'un film récemment en exclusivité à Londres, le critique de THE OBSERVER, C.A. Lejeune écrit : « strikes me as one of the nastiest little pieces I have met for a long time. » (...« me frappe comme étant l'un des plus répugnants petits morceaux que j'aie jamais vus. »). Il conclut ainsi : « The acting seems to mee doughy, the dialogue offensive, the situations imbecile, and the whole thing in the worst of taste ». (« Le jeu me semble pâteux, le dialogue agressif, la situation imbécile, et le tout dans le plus mauvais goût »).

○ Pour son interprétation de l'inspecteur Mac Leod dans



Après Londres, Paris peut enfin voir **LES FILMS EN RELIEF ET EN COULEURS.** On voit ici Norman Mac Laren en train d'égaliser les couleurs sur pellicule avec de la matière cellulosique *(Stereo-Techniques Limited).*

Detective Story de William Wyler, Kirk Douglas a été déclaré par les spectateurs de Grande-Bretagne meilleur acteur de l'année.

● **Selon les statistiques du** Board of Trade, les recettes des salles ont diminué de 2,9 % au cours du dernier trimestre de 1951. Cependant le total des recettes pour 1951 révèle une augmentation de 3 % probablement due à l'augmentation du prix des places survenue en août dernier.

● Gene Kelly assurera la mise en scène et la direction chorégraphique de *Invitation to the Dance* dont les prises de vues commenceront sous peu. Le célèbre danseur Igor Youskevitch en partagera la vedette avec Gene Kelly.

FRANCE

● Alain Resnais a terminé un court métrage *L'Art Nègre*, d'après les plus importantes collections françaises et étrangères d'objets d'Afrique Noire.

● Une nouvelle version de *La Dame aux Camélias* sera bientôt tournée par Raymond Bernard. Contrairement à ce qui a été écrit, ce ne sera pas Edwige Feuillère qui tiendra le rôle de Marie Duplessis mais Micheline Presle. Adaptation et dialogues sont de Raymond Bernard et Jacques Natanson.

● Albert Valentin va porter à l'écran « Minna de Rangel ». C'est une nouvelle de Stendhal, dont l'adaptation a été confiée à François Chalais. Ce moyen métrage serait couplé avec *Le Rideau Cramoisi* d'Astruc.

(Voir la suite des NOUVELLES DU CINÉMA, page 46).

CAHIERS DU CINÉMA

REVUE MENSUELLE DU CINÉMA ET DU TÉLÉCINÉMA

146, CHAMPS-ÉLYSÉES, PARIS (8e) - ÉLYSÉES 05-38

RÉDACTEURS EN CHEF : LO DUCA, J. DONIOL-VALCROZE ET A. BAZIN

DIRECTEUR-GÉRANT : L. KEIGEL

TOME III — No 14 — JUILLET-AOUT 1952

SOMMAIRE

Les photographies qui illustrent ce numéro sont dues à l'obligeance de : Metro Goldwyn Mayer, Universalciné, Les Films Marceau, 20 Th Fox, The National Film Board, British Film Institute, Discina.



NOTRE COUVERTURE

An American in Paris de Vincente Minnelli. Gene Kelly a réglé pour ce film d'éblouissants ballets qu'il interprète avec la délicieuse Leslie Caron.

PETITE HISTOIRE DES URSULINES

dans la grande histoire du cinéma

par

Roger Régent

Récemment, la Radiodiffusion Française a donné une émission composée par notre ami Roger Régent, « Les Ursulines ont vingt-cinq ans ». Il nous a paru intéressant de publier le texte de cette émission, dit à l'antenne par Roland Alexandre de la Comédie Française, ainsi que les déclarations des personnalités interrogées par Roger Régent, déclarations auxquelles nous avons voulu conserver leur style parlé impromptu. Nous devons à l'obligeance de la Radiodiffusion Française de publier ces pages qui sont de la petite histoire dans le cadre de la grande histoire du cinéma.

Le Studio des Ursulines est construit sur cette partie de la rive gauche, à Paris, où s'élevaient autrefois des couvents et des cloîtres. Au XVII[e] siècle, il n'y avait sur cette montagne Sainte-Geneviève que jardins et lieux de prière. La maison des Feuillantines était là ; ainsi que les Bénédictins anglais de la rue Saint-Jacques où, en 1710, mourait Sœur Louise de la Miséricorde qui avait été Mademoiselle de la Vallière, maîtresse du roi à dix-sept ans. C'est au cœur de ces jardins qu'en 1612 Mme Lhuilier, veuve de Claude Leroux, seigneur de Sainte-Beuve, fonda le couvent des Ursulines. En 1798 la maison fut démolie, mais il resta longtemps des vestiges du couvent au N° 10 de l'actuelle rue des Ursulines.

Au N° 10 est aujourd'hui le Studio des Ursulines qui fut, avec le Vieux-Colombier de Jean Tedesco, le premier cinéma d'avant-garde du monde.

Entre l'époque où sous l'invocation de Sainte Ursule des religieuses tout de noir vêtues glissaient comme des ombres dans les couloirs du couvent, et ce jour où sur un écran commencèrent à

s'agiter d'autres ombres, silencieuses elles aussi, mais qui dessinaient des images profanes et provocantes propres à scandaliser la bonne Mme Lhuilier, il se passa beaucoup de choses sur ce territoire de la montagne Sainte-Geneviève consacrée aujourd'hui aux fantômes du cinéma...

On vit là, successivement, une usine où la maison Pasdeloup fabriqua ses pianos, une salle populaire (noces et banquets, bal du samedi soir), des Marionnettes polonaises, l'Akademia de Raymond Duncan, des cinémas de quartier dans le genre « Bijou », « Coquet » ou « Sélect cinéma »... Pendant la première guerre mondiale, la salle était déjà un temple de l'art muet. C'est ainsi qu'Alexandre Arnoux, l'un des grands écrivains français qui devaient consacrer le plus de pages à cet art muet, raconte sa découverte du cinéma.

« J'ai rue des Ursulines le plus beau souvenir de ma vie cinématographique. Cela devait se passer en 1917 ou 18, je ne sais plus exactement. On commençait à parler d'un certain Charlie Chaplin. Des bruits couraient, à Paris, aux Armées... « On l'a vu en Angleterre, il paraît que c'est très curieux. » Une certaine semaine de permission, j'arrive à Paris où je vois deux films : dans une salle du côté des Boulevards, *Forfaiture*, et aux Ursulines, qui ne s'appelaient pas encore les Ursulines du reste, *Charlot Soldat*.

« Ce fut là que je reçus la révélation du cinéma. Il y avait dans cette salle un public très curieux, un public composé de gens du quartier, de permissionnaires... Il y avait à côté de moi, il me souvient, un brave garçon qui avait son litre, et à chaque gag de Charlot qui le faisait rire, il buvait un coup. C'est dire qu'il buvait souvent... Il buvait tout le temps. Il y avait à côté de lui une grosse commère qui se tapait sur les cuisses. Et il y avait en même temps des intellectuels, des artistes ; j'ai eu là le sentiment de ce qu'a réalisé Charlot, véritablement : rassembler complètement tous les publics, du plus intellectuel au plus populaire, et de les fondre, et de les malaxer par son génie. »

⁂

Après la guerre, les affaires périclitent. Un café-concert s'installe, éphémère, qui ne parvient pas davantage à intéresser le public du quartier. C'est alors qu'en février 1921 s'installe sur cette scène, débarrassée des fins diseurs et des chanteurs de charme, un homme qui, pour la première fois, va monter des spectacles selon ses conceptions propres : Charles Dullin.

Dullin parti pour aller ouvrir L'Atelier, à Montmartre, le cinéma de nouveau occupe le 10 de la rue des Ursulines. Le « Coquet » succède au « Royal » : on parvient ainsi jusqu'à 1925. C'est alors qu'un homme, un comédien, grande vedette des studios et qui avait autrefois travaillé avec Jacques Copeau, au Vieux-Colombier, en compagnie du débutant Louis Jouvet, cherche une salle avec sa camarade Myrga, qui a été sa partenaire dans le *Jocelyn*, de Léon Poirier. Il veut ouvrir un cinéma où l'on verrait des films « pas comme les autres ». Cet homme s'appelle Armand Tallier.

Un jour de l'été 1925, Tallier rencontre avenue Montaigne un jeune metteur en scène qui n'a encore tourné que deux films. Il s'appelle René Clair. Armand Tallier évoque ainsi sa rencontre avec l'auteur d'*Entr'acte*.

« Il avait ce petit air désabusé, un peu canaille, qu'il a d'ailleurs toujours gardé. Il s'avança vers moi et me dit : « Qu'est-ce que tu fais ? » Je lui réponds : « Et toi, qu'est-ce que tu fais ? » Alors il me dit toujours avec ce petit air canaille : « Je la cherche. — Tu la cherches... qui donc ? — La combine. » Je lui dis : « Eh bien moi, je crois que je l'ai trouvée... » Et je lui explique tout de suite qu'on m'a signalé dans une rue du quartier latin une petite salle où l'on pourrait donner des spectacles intéressants et qu'il ne me reste plus qu'à trouver des fonds. Ma camarade Myrga, avec qui je compte m'associer, possède une camionnette, et il me reste quelques billets, reliquat d'une tournée en Afrique, certains bibelots dont on peut tirer un peu d'argent au Mont de Piété et, ma foi, pour le reste, des billets, des billets à payer en cinq ans, c'est-à-dire le temps de voir venir largement.

« René Clair écoute avec intérêt ce que je lui dis, et je lui demande : « Veux-tu t'associer avec moi ? »

« Il n'a pas répondu ; il a réfléchi car il est tout de même plus raisonnable que nous, et : « Qu'est-ce que tu montreras dans ton guignol ? » A mon tour de réfléchir : « Eh bien je ne sais pas, moi, des films par exemple, ceux que tu feras, d'autres, ceux de Léger, des films de jeunes qui doivent dormir dans des cartons... »

« Pour une fois j'ai vu René Clair prendre un air grave. Il ne m'a pas dissimulé sa façon de penser : « Tu es foutu, m'a-t-il dit ; vous êtes foutus. » Un peu vexé, je lui répondis : « Bon. N'en parlons plus. » Et nous n'en avons plus parlé.

« Heureusement nous n'en avons plus parlé. Car j'y ai pensé souvent, voyez-vous René Clair convaincu par mes arguments, prenant au sérieux son métier d'exploitant et abandonnant la caméra. Pas de *Chapeau de paille d'Italie*, pas de *Million*... Dix chefs-d'œuvre perdus pour le cinéma français : une catastrophe...

« Voyez-vous, n'avoir pas réussi à convaincre René Clair d'abandonner une carrière ingrate, voilà sans doute le plus grand service que nous aurons rendu au Septième Art... »

***

Tallier et Myrga parviennent enfin à mettre debout leur projet, et le 21 janvier 1926, à 21 heures, c'est l'ouverture officielle du Studio des Ursulines.

Le moment est favorable à toute entreprise originale et hardie. Le surréalisme est au plus fort de sa virulence. Les échos du « Saint-Louis Blues » et des nuits de la rue Boissy-d'Anglas, au « Bœuf sur le Toit » de Moyses, s'éteignent. L'époque du « Gaïa » et du Groupe des Six se survit : cette époque, comme l'a dit Léon-Paul Fargue, où, « au-dessus de ce bouillonnement de trouvailles, de sonates, de sauces anglaises et d'adultères rapides, s'élevait le petit soleil de la gloire



...« Elle sera demain une grande vedette. Cette jeune artiste s'appelle Greta Garbo... »

d'Apollinaire... » Il faut trouver autre chose pour cristalliser les passions et fixer le prurit artistique des snobs et des artistes eux-mêmes : c'est le cinéma qui va donner la vie et le mouvement à « l'Œil Cacodylate ».

Le premier programme du Studio des Ursulines comprend : « Cinq minutes de cinéma d'avant-guerre » (celle de 14, bien entendu). Les robes entravées, la jupe-culotte et les chapeaux à baldaquins des élégantes filmées au Bois pour les Actualités déchaînent la salle. Pour compléter ce voyage au pays de l'avant-guerre, un drame violemment sentimental et psychologique de Léonce Perret intitulé : *Mimosa la dernière grisette*... A la fin, l'héroïne, fortement maquillée au charbon, meurt au milieu de brassées de mimosa épars autour d'elle... et dans les bras de son amant repentant. Nouveau succès et cris d'animaux. Puis, « Cinq minutes de cinéma d'avant-garde » avec *Entr'acte*, de René Clair, qui n'a jamais encore été projeté en public depuis les représentations des Ballets Suédois au Théâtre des Champs-Elysées. Enfin un grand film d'un metteur en scène inconnu, G. W. Pabst, intitulé : *La Rue sans Joie*. On dit que l'ouvrage est bon et qu'une jeune comédienne suédoise, qui a déjà tourné plusieurs films dans son pays, s'y révèle et qu'elle sera demain une grande vedette. Cette jeune artiste s'appelle Greta Garbo.

Cette soirée d'inauguration du 21 janvier 1926 reste mémorable. Tout Montparnasse, le Saint-Germain-des-Prés de l'époque, est là. On reconnaît André Breton, Philippe Hériat, Fernand Léger, Henri Chomette, Lucien Wahl, René Clair, Alexandre Arnoux, Galtier-Boissière, Man Ray, et M. Anatole de Monzie, alors ministre de l'Instruction Publique, mais qui, ami d'Armand Tallier, a promis de venir à titre privé. Mais comme il ne sait pas très bien où se trouve cette petite rue

perdue aux confins du quartier latin, on lui a promis d'aller le chercher jusqu'au bout de la rue Gay-Lussac, à la gare du chemin de fer de Sceaux. Les deux envoyés d'Armand Tallier portent des lanternes vénitiennes allumées, accrochées au bout d'une perche. C'est au milieu de cette retraite aux flambeaux en miniature, en avance de six mois sur le 14 juillet, que le M. le Ministre fait son entrée rue des Ursulines où, d'ailleurs, Jean Galtier-Boissière qui occupe sa loge ne veut rien entendre pour céder sa place et déclare à l'ouvreuse venue pour le déloger : « Le Ministre ? C'est moi... »

Alors que la première partie du spectacle est l'objet de discussions passionnées, les plus acharnés n'étant d'ailleurs pas les cinéastes, mais les peintres, les musiciens, les écrivains et quelques journalistes turbulents, *La Rue sans Joie* remporte un succès unanime et immédiat.

Philippe Soupault, qui était à cette soirée, ranime 25 ans plus tard ses souvenirs.

« Ce qui nous avait tout d'abord séduits, c'était la nouveauté du film de Pabst. Avant, nous avions vu des films de Far-West, des films extravagants, et tout à coup nous avons découvert une chose qui, moi, m'a bouleversé, nous avons vu le romantisme apparaître sur l'écran, Un romantisme allemand où nous retrouvions Novalis, Arnim... Rien de tout cela sur l'écran, avant *La Rue sans Joie*. Le cinéma, avant, c'était brutal, c'était guignol. Nous avons pensé que Pabst avait trouvé une formule merveilleuse. Et puis ça réflétait quelque chose de surprenant : l'Allemagne d'après-guerre, la misère, la décomposition, cette espèce de morbidité — il n'y a pas d'autre mot — de l'Allemagne ; mais en même temps extrêmement vivante ; une morbidité qui évoque des parfums, corrigée par le côté autrichien, le côté si vous voulez de l'agonie lente de l'Autriche, lente, sur un rythme de valse...

« Là-dessus se greffe l'apparition de cette femme étonnante, Greta Garbo. Elle m'a donné une impression de fantôme, mais avec le charme du fantôme. Elle a été l'apparition d'un fantôme qui n'était pas tellement étrange que féminin. Elle n'avait même pas ce qu'on a appelé plus tard le *sex-appeal*. Elle correspondait à nos préoccupations féminines, si je puis dire. Nous, poètes surréalistes, nous cherchions évidemment cette femme fantôme. C'était la femme qui aurait pu être une apparition dans *Les Chants de Maldoror*, qui aurait pu être ce que Rimbaud désirait. Une chose très émouvante m'a frappé quand on la voyait sur l'écran : quand elle ouvrait la bouche, on n'entendait rien — naturellement — mais quand même sa voix, virtuelle, était déjà une promesse. Les autres acteurs ou actrices au cinéma quand ils parlaient, c'était grotesque ; elle, non. C'était une voix silencieuse. J'ai noté aussi qu'elle ne montrait jamais ni ses pieds ni ses mains. Nous les cherchions, parce que tout de même je ne suis pas un descendant direct de Restif de la Bretonne pour ne pas être préoccupé par les pieds et les mains des femmes... »

⁂

La Rue sans Joie tient l'affiche pendant deux mois, ce qui est à l'époque un succès sensationnel.

Au film de Pabst succède *Le Voyage imaginaire,* de René Clair, accompagné des rituelles cinq minutes de cinéma d'avant-guerre et d'avant-garde. Dans les programmes qui suivent, on verra ainsi : *Jeux des Reflets et de la Vitesse* et *Cinq minutes de cinéma par,* d'Henri Chomette ; un *Film absolu,* de Walter Rutmann qui n'est pas encore l'auteur de *La Mélodie du Monde* ; *Fait-Divers,* d'un jeune metteur en scène élevé moitié dans les coulisses du Théâtre Français, auquel appartient sa mère, moitié dans ce salon de la rue Lepic où naquit « Art et Action » : Claude Autant-Lara. On voit aussi sur l'écran des Ursulines : *Le Ballet Mécanique,* de Fernand Léger.

Aujourd'hui, quand il jette un coup d'œil sur 25 ans en arrière, Fernand Léger souligne l'importance du Studio des Ursulines dans l'histoire artistique de Paris :

« Nous avions besoin d'un terrain de bataille, et la salle des Ursulines nous l'apporta. Nous avions besoin d'une porte et derrière la porte d'une installation qui nous permette de pousser nos cris contre, si vous voulez, le film à vedettes. L'influence du Studio des Ursulines a débordé le cadre du cinéma et touché les peintres, les musiciens, les décorateurs. Ça nous a consolidés. On a besoin d'un point fixe pour certaines choses. Il faut l'atelier pour peindre ; eh bien pour travailler au cinéma, on avait les Ursulines. On y était projeté plus ou moins ou pas du tout, mais ça se passait là. Et le fait que dans le monde on a appris qu'il y avait à Paris un studio où on pouvait projeter tout ce qu'on voulait, c'était étonnant.

— Les peintres se sont beaucoup intéressés au cinéma ?

— Enormément. L'époque cubiste a ses films, l'époque surréaliste a les siens et ça s'arrête à peu près là.

— On a l'impression qu'aujourd'hui le cinéma joue un très petit rôle dans leur inspiration et même qu'ils ne s'y intéressent pas ?

— Il y a naturellement le dessin animé qui est une chose très importante. A un certain moment j'ai eu l'idée d'en faire aussi ; mais on ne peut pas tout faire... Aujourd'hui il n'y a vraiment pas de grands noms de la peinture ni même de la musique, dans le dessin animé.

Moi, si j'ai fait *Le Ballet Mécanique,* c'est parce que, à cette époque-là, je faisais des objets dans mes tableaux. On avait quitté le sujet, je faisais des objets ; j'ai voulu contrôler la valeur de ces objets et de ces fragments d'objets à l'écran. Voilà l'origine de mon film. Quand j'ai eu projeté ces objets : un chapeau de paille qui est sur la table mais qui est valable quand il se met à bouger, j'ai compris l'importance énorme du cinéma dans notre domaine. L'objet en mouvement, simplement. L'objet le plus banal : un chapeau, une bouteille, un fragment de casserole. La casserole est nulle : elle bouge, elle est valable. »

***

C'est dans cette salle que l'on vit aussi le premier film d'un jeune journaliste : Marcel Carné. Il avait été assistant de Feyder et débutait par un court métrage : *Nogent, Eldorado du Dimanche.*



...« *La Femme au Corbeau* de Franck Borzage, où la troublante Mary Duncan enflamme tous les potaches du Boul' Mich' et même leurs aînés... »

Aujourd'hui, le metteur en scène des *Enfants du Paradis* se rappelle avec attendrissement ses premiers pas dans son *métier* :

« J'avais acheté avec un camarade une camera et j'ai fait *Nogent* en tant que metteur en scène, opérateur, monteur et aussi producteur et financier... Le soir de la première je craignais surtout moins peut-être une réaction violente, qu'une indifférence totale; car j'avais tourné *Nogent* un peu en réaction contre les films d'alors.

— En effet, la plupart des jeunes auteurs qui débutaient faisaient surtout des films d'avant-garde, des films abstraits, des films de cinéma pur.

— Oui, et *Nogent* n'était qu'un petit film sentimental et sensible qui n'avait d'autre prétention que d'évoquer l'atmosphère « fleur bleue » des dimanches passés par les Parisiens sur les bords de la Marne.

— Vous souhaitiez alors réagir contre un certain esthétisme qui se manifestait au cinéma ?

— Je ne sais pas si c'était une réaction, toujours est-il que c'est le genre de films qui me plaisait ; je me sentais très peu attiré par l'abstraction et les acrobaties d'appareil. Aujourd'hui, les conditions économiques font qu'il est très difficile pour un jeune de réaliser un film de recherches. Au temps du muet nous étions avantagés parce que les films coûtaient infiniment moins cher. J'ai fait *Nogent* pour la somme de 4.500 francs... »

*
**

Parmi les longs métrages passés aux Ursulines, les œuvres les plus marquantes sont : *Greed*, de Stroheim, présenté sous le titre

Les Rapaces ; Musumé, la première bande japonaise importée en France ; *Le Mystère d'une Ame*, de Pabst, premier film sur la psychanalyse ; *La Tragédie de la Rue*, avec Asta Nielsen, qui fait courir tout Paris.

La soirée la plus mémorable et la plus dramatique de cette période qui précède le film parlant, est la première de *La Coquille et le Clergyman*. Ce film de Germaine Dulac s'inspire d'un scénario d'Antonin Artaud, lequel est alors au plus mal avec le groupe surréaliste. La séance s'annonce orageuse. Le bruit s'est répandu dans Paris qu'il y aurait du sport... Dans l'après-midi, une jeune Américaine excitée par ces rumeurs alléchantes téléphone à Tallier, aux Ursulines, et demande avec un fort accent de New York si l'on donne bien ce soir « le curé et le crustacé... »

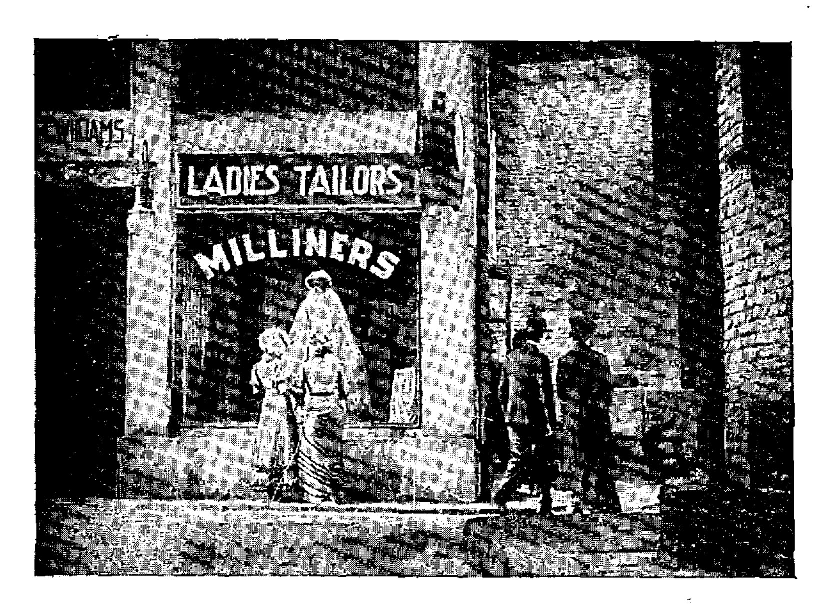
Les promesses sont largement tenues, et Armand Tallier rit encore de bon cœur aujourd'hui en racontant cette soirée épique :

« Avant le début du spectacle, la salle était pleine. Chacun affectait une indifférence qui m'inquiétait déjà pas mal, car je savais que des incidents étaient probables. Je ne voyais pas sans inquiétude les larges épaules de Breton trônant au milieu de ses disciples, Aragon, Robert Desnos, Sadoul et une douzaine d'autres qui m'avaient l'air parfaitement décidés.

« Après de menus incidents qui ne sortaient pas du train-train habituel, la bagarre commença lorsqu'apparut sur l'écran le titre : *La Coquille et le Clergyman*. A ce moment Breton se lève et d'un ton parfaitement courtois déclare : « J'ai à dire que Mme Dulac est une... ». Ce fut un vacarme affreux. Charles de Saint-Cyr, dans son macfarlane noir, se lève : « Je ne tolèrerai pas qu'on injurie une femme devant moi. L'homme qui injurie une femme est un lâche... » Des jeunes gens hurlent : « Au cimetière. Tu n'es qu'une vieille noix... » Une bataille rangée s'ensuit. Comme l'on ne peut plus se battre dans la salle, où l'on manque tout de même d'un peu de place, on se rue vers le bar où l'on peut mieux ajuster ses directs et calculer ses coups de pied au derrière. Le vacarme se prolonge pendant 45 minutes et l'on peut voir nos amis Philippe Hériat, Chomette, Alexandre Arnoux, René Clair allant de l'un à l'autre, essayant d'apaiser les conflits.

« Le lendemain, je reçus une lettre qui était maculée d'une énorme tache de sang — le groupe surréaliste avait je crois un papier portant cet en-tête — lettre qui était signée d'André Breton. Il me disait qu'il n'y avait pas d'exemple qu'un directeur de cinéma ait supporté de telles bagarres sans faire appel à la police. Et que le Groupe Surréaliste m'était reconnaissant de ne pas avoir fait expulser les manifestants par la force publique.

« Je n'ai d'ailleurs jamais eu d'ennuis avec la police. C'était plutôt avec la censure... Il faut dire que nous étions des enfants terribles ; Je me souviens très bien que le jour de la Première, devant le Ministre de Monzie, la censure ayant exigé que nous coupions un certain nombre de scènes de *La Rue sans Joie*, non seulement nous n'avions rien coupé, mais nous avions fait confectionner un sous-titre qui disait : « *Les scènes que vous allez voir ont été coupées par ordre de la censure...* »



...« Un autre film qui sera le chef-d'œuvre de son auteur : *L'Opéra de Quat'Sous* de Pabst... »

A la sortie, de Monzie nous a copieusement engueulés et nous a dit qu'il n'y avait pas d'exemples qu'on se fiche aussi ouvertement des Pouvoirs Publics. »

***

Après ces nuits pendant lesquelles les habitants de la rue des Ursulines ne peuvent fermer l'œil avant trois heures du matin, le quartier retrouve un peu de paix. On donne : *Jazz*, de James Cruze ; *Six et demi onze*, de Jean Epstein ; *La Femme au Corbeau*, de Frank Borzage, où la troublante Mary Duncan enflamme tous les potaches du Boul'Mich' et même leurs aînés... Puis *A Girl in every Port*, d'Howard Hawks, balaye l'esthétisme qui a jusque-là régné sur l'écran des Ursulines et y installe le réalisme poétique de quelque Mac Orlan américain. Au même programme : *La Zone*, le premier film du jeune metteur en scène français qui est depuis quatre ans l'assistant de René Clair : Georges Lacombe.

L'avant-garde n'est cependant pas bannie des Ursulines. A côté de *La Zone*, voici *L'Etoile de Mer*, de Man Ray, d'après un poème de Robert Desnos. Les déformations et les audaces photographiques comblent d'aise les uns et indignent les autres. Fidèle à l'esprit de provocation et à l'anticonformisme de la salle, Tallier et Myrga font jouer à leurs musiciens une jolie rengaine de l'époque, « Ramona », qui, chantée par Saint-Granier, fait les beaux soirs du Casino de Paris...

Pour *Solitude*, de Féjos (automne 1928), une véritable synchroni-

sation entre l'orchestre et l'écran est réalisée. Le désespoir et le bonheur de Barbara Kent et de Glenn Tryon sont bercés par une ravissante romance américaine, « Always », qui, pour les spectateurs des Ursulines, reste à tout jamais liée au film de Féjos, aussi inséparable de ses images que si, le cinéma étant déjà sonore, elle en avait été la partie musicale inarrachable. A la sortie de *Solitude*, Alexandre Arnoux débordant d'enthousiasme dit à Tallier : « Mon cher, si les deux amoureux ne s'étaient pas retrouvés à la fin, je cassais mon fauteuil... »

Fin 1928. Al Jolson et « Sonny Boy » pointent à l'horizon et s'installent sur les boulevards, à l'Aubert-Palace, la première salle de Paris équipée avec les nouveaux appareils de reproduction sonore. Aux Ursulines, où l'on n'est jamais en retard d'une innovation, passe sur un écran muet l'un des premiers films sonores arrivés d'Amérique : *Terror*, drame d'épouvante dans le style de Paul Leni, où l'on voit, sans l'entendre, un crapaud jouer de l'orgue dans un souterrain...

Tant que le cinéma était muet, personne ne s'était avisé que la parole lui manquât. Mais le jour-même où l'on projetait sur un écran silencieux un film sonore — alors que les bruits, la parole et cette musique souterraine étaient là, dans la boîte de pellicule, on le savait, et qu'on ne les entendait pas... — alors ce silence devenait intolérable puisqu'il n'était plus vrai.

Armand Tallier et Myrga avaient bien préparé leur monde !

***

Et dès 1930 le Studio des Ursulines, équipé pour la projection sonore, ouvre ses portes en mettant à son affiche : *L'Ange Bleu.* Après la révélation foudroyante de Greta Garbo, c'est, sur le même écran, quatre ans plus tard, la bombe, Marlène Dietrich.

Le succès de *L'Ange Bleu* est encore plus éclatant que celui de *La Rue sans Joie.* En une soirée les jambes et la voix rauque de Lola-Lola bouleversent Paris. Sa silhouette — longs bas noirs, corselet, haut de forme sur l'oreille — s'étale bientôt sur tous les murs. Et la fameuse chanson « Je suis faite pour l'amour » apporte jusque dans les bars aux lumières tamisées le Manifeste d'un néo-romantisme naissant.

L'Ange Bleu pulvérise le record de durée aux Ursulines. Pendant *quatorze mois,* tous les après-midi et tous les soirs, Marlène, à califourchon sur sa chaise, entonne la chanson de Höllander, et le professeur Unrat lance son pitoyable « Cocorico ! »

Pour succéder au drame de Sternberg, Tallier a la chance de trouver un autre film qui sera le chef-d'œuvre de son auteur : *L'Opéra de Quat'Sous,* de Pabst.

Avec le film parlant, le cinéma s'est transformé non seulement esthétiquement, mais socialement. L'esprit de recherche qui se manifestait au temps du muet se perd pour de nombreuses raisons dont une impérieuse : le prix de revient prohibitif de toute tentative, de toute étude expérimentale dans le domaine du film sonore et parlant.



...*L'Ange Bleu* : ...« après la révélation foudroyante de Greta Garbo, c'est sur le même écran, quatre ans plus tard, la bombe, Marlène Dietrich... »

C'est grâce à cette mort de l'avant-garde que les habitants de la rue des Ursulines peuvent enfin retrouver le sommeil...

En 1935 la salle adopte le principe des spectacles de répertoire, avec programmes alternés, mais revient à sa première formule dès la fin de la guerre. Récemment un spectacle complet de films courts renoue avec la tradition des « Cinq minutes d'avant-garde » et des « Cinq minutes d'avant-guerre ». (Il faut maintenant dans le *sous-titre* préciser : l'autre...) Mais l'avant-garde étant à peu près inexistante, on doit aller retirer de son blockhaus le bon vieux film de Man Ray : *L'Etoile de Mer* qui, 25 ans après sa réalisation, remplit encore fort bien son office. Il s'ajoute à *L'Etoile de Mer*, aujourd'hui, un élément dramatique imprévu : voir sur l'écran un Robert Desnos vivant, image pathétique du « poète assassiné ».

Aujourd'hui, après un séjour de plus de dix ans aux Etats-Unis, Man Ray est de retour à Paris. Dans ce charmant langage que je veux transcrire fidèlement en regrettant vivement de ne pouvoir reproduire son savoureux accent américain, il évoque avec émotion l'époque de *L'Etoile de Mer* :

« La première fois que l'on m'a proposé de faire un film, j'ai dit : mais je m'adresse à des valeurs permanentes ; je veux rester dans mon petit coin de studio en faisant la peinture, une photographie de temps en temps, et ce sont des choses qui durent, qui restent accrochées au mur. On peut les regarder ou pas regarder, mais ce sont des choses permanentes. Le film, il faut changer tout le temps, il faut se déplacer, il faut être nombreux pour le voir. C'est trop compliqué pour moi...

Mais un soir, quand j'étais avec Robert Desnos, il devait partir pour un voyage ; il m'a lu son dernier poème. C'était rien que des images ; un jeune homme qui rencontre une femme, une vendeuse de journaux ; elle l'emmène avec elle, emportant un bocal avec une étoile de mer dedans. C'était un peu surréaliste, l'histoire, parce que l'étoile de mer était ni symbolique ni fantastique ; c'était placé entre ses mains comme on plaçait un paquet de journaux. Et j'ai tourné ce film. Après on a appelé ça un film d'avant-garde ; moi je n'ai pas pensé spécialement à faire un film d'avant-garde. Je voulais réaliser le poème de Robert Desnos, illustrer toutes les images qui se trouvaient dans ce poème et c'est ça que j'ai fait.

— Depuis *L'Etoile de Mer,* est-ce que vous avez tourné d'autres films ?

— Pas du tout, malgré que j'aie habité dix ans en Californie, à Hollywood même, et que j'aie été souvent invité par des metteurs en scène, des producteurs.

— Peut-être pour quelqu'un qui a l'intention de faire un film tout seul, de s'exprimer, est-il difficile de travailler avec les méthodes de Hollywood ?

— Je crois pas. Je crois que je pourrais me servir de toute la technique de Hollywood, la couleur, la caméra, les laboratoires, s'ils mettaient ça entre mes mains pendant un mois. Je bouleverserais les choses un peu, sans doute, mais je n'abîmerais rien du tout, et, je suis sûr, je ne perdrais pas plus d'argent qu'ils perdent... »

⁂

Les fantômes de Mme Lhuilier, de Sœur Louise de la Miséricorde, et ceux de toutes les nonnes qui, il y a trois siècles, peuplaient les couvents de cette campagne parisienne, ont-ils retrouvé les chemins de leur vie terrestre ? Ils peuvent de nouveau hanter la rue des Ursulines, la rue Gay-Lussac et les vieilles pierres de leurs cloîtres écroulés : les révolutions de cette jeunesse turbulente qui cassait les fauteuils et lançait des pétards pour un angle de prise de vue insolite ou un montage accéléré vertigineux — ces révolutions-là semblent à tout jamais éteintes. Dans la rue des Ursulines, à minuit, les riverains peuvent aujourd'hui entendre le bruit assourdi d'une foule sage qui sort du cinéma. Ponctuel, régulier, c'est comme le roulement lointain du train, dans la campagne, qui réveille le paysan et le dispense de craquer une allumette pour regarder sa montre. Dès minuit, tout dort dans la rue des Ursulines.

Tout ?

Peut-être pas ce locataire de l'entresol au-dessus du grainetier, ou celui du troisième au-dessus du « charbon-marchand de vin » qui restent éveillés et rêvent aux belles nuits de leur jeunesse où l'on cassait tout dans la rue, et où il n'était pas question de fermer l'œil avant trois heures du matin parce qu'une bande de jeunes énergu-

mènes, qui s'appelaient René Clair, Germaine Dulac ou Henri Chomette, faisaient éclater leurs cartouches de dynamite jusque sur le trottoir. C'était le bon temps !...

⁂

Mais dans la salle, tous volets clos, toutes lumières éteintes, est-ce le silence et l'obscurité ?

Ces lignes d'Alexandre Arnoux, dans « Du Muet au Parlant », peuvent en faire douter ceux qui savent rêver :

« A minuit, toutes les bobines enroulées dorment dans leurs boîtes. Et peut-être les écrans recouverts d'ombre jouent-ils, pour leur propre compte, une féerie invisible que nul œil humain ne percevra jamais à cause du péché originel qui coupe les communications avec l'âme des objets. Si un enfant très pur, cependant, avait été oublié dans la salle, au recoin d'une loge, pourquoi ne *verrait-il pas, lui* ? Et s'il devenait poète, pourquoi ne raconterait-il pas ce qu'il sait ?... »

Roger Regent



Une des dernières révélations des Ursulines : *Himlaspelet (Le Chemin du Ciel)* (1942) de Rune Lindstrom et Alf Sjöberg.

NAISSANCE ET HISTOIRE D'UNE FÉDÉRATION

La Fédération Internationale des Auteurs de Films

par

Louis Chavance

Pendant le Festival de Cannes s'est tenu le Congrès Constitutif de la Fédération Internationale des Auteurs de Films. Il faut souligner la portée de cette importante manifestation dont Louis Chavance, secrétaire général de la Fédération Internationale des Auteurs de Films, retrace ici l'histoire.

Tout ceci remonte à une date assez lointaine : peu de temps avant la guerre, me semble-t-il, ou peu de temps après. En tout cas dans une période où nous avions l'esprit assez libre pour réfléchir à notre métier.

Nous étions réunis, à quelques amis, dans une propriété de campagne, par une soirée d'automne qui suivait une longue journée pluvieuse. Un feu clair craquait dans la cheminée et l'odeur de résine ne parvenait pas à surmonter la senteur puissante des feuilles mortes qui nous poursuivait jusque dans cette pièce bien close. Je note ce détail plus précis que la date, pour bien souligner que le souvenir de cette soirée est bien vivant dans mon esprit.

C'était un vrai tableau de genre. L'un faisait fumer ses chaussures à la chaleur des flammes, un autre allumait sa pipe, un troisième préparait des boissons chaudes. On se serait cru dans une gravure anglaise et l'on parlait à bâtons rompus dans le laisser aller de ces conversations d'hommes de même profession, qui finissent inévitablement par retomber sur des questions de boutique.

Et c'est ainsi, au détour d'une réplique, tout naturellement et tout simplement, que l'idée naquit.

— Je me demande bien, dit le sage d'entre nous, d'où peut provenir cette curieuse disproportion entre les responsabilités extraordinaires des auteurs et leur importance si faible dans la production cinématographique ?

On se regarda sans comprendre.

— Je m'explique, reprit-il. Il arrive souvent qu'un film rapporte d'énormes bénéfices par un bon scénario, un bon dialogue ou une bonne réalisation, et pourtant, l'auteur de ce scénario, de ce dialogue ou de cette réalisation est si peu considéré qu'on oublie même parfois de l'inviter à la première représentation de son œuvre.

Les exclamations et les explications fusèrent.

— Complexité industrielle du cinéma !

— Prédominance des capitaux engagés sur l'intelligence et le talent !

— Bêtise et mufflerie des producteurs !

Le sage interrompit ces commentaires.

— C'est beaucoup plus simple et plus facile à expliquer, dit-il. Nous n'avons pas sur nos films l'influence que nous méritons et le cinéma perd ainsi beaucoup d'occasions de s'améliorer, tout simplement parce que nous sommes faibles et isolés. Les auteurs devraient être unis et, pas seulement en France, mais dans le monde entier !

Et c'est ainsi que fut semé il y a bien longtemps, par une belle soirée d'automne, le premier grain de la Fédération Internationale des Auteurs de Films.

*
**

Ceux qui participaient à cette conversation étaient naturellement des gens de cinéma, *mais exclusivement des scénaristes, compositeurs* et réalisateurs. Ils se laissèrent aller à rêver tout ce qui pourrait se passer, si les auteurs de films étaient forts et unis et ils n'en finissaient pas de voir les avantages, non point égoïstes et individuels, mais généraux, littéraires, artistiques et même financiers qui pourraient résulter de cette organisation.

Ce n'est pas ici le lieu d'énumérer les améliorations que pourrait amener par exemple l'instauration des droits d'auteur au cinéma et de leur perception dans les salles (bien des gens seront surpris d'apprendre qu'ils n'existent pas), mais je peux au moins répéter une des objections qui furent faites.

— Si les auteurs étaient doués d'un pouvoir accru, dit l'un d'entre nous, ne risqueraient-ils pas d'en faire un mauvais usage et de gêner par des caprices la rentabilité des films ?

— Enfantillage ou argument de mauvaise foi, rétorqua le sage. Si l'un d'entre nous s'avisait de dépasser les bornes de la raison ou de l'honnêteté, s'il risquait de tuer la poule aux œufs d'or, ses confrères auraient vite fait de le rappeler à l'ordre et de rétablir la discipline dans la maison. Au théâtre a-t-on jamais vu pareilles folies ? Au contraire, les relations entre hommes pondérés et hommes frivoles, je veux dire entre directeurs et auteurs, n'ont jamais été aussi bonnes que depuis l'existence de la Société des Auteurs et de la perception dans les salles. Et ce ne sont pas toujours les frivoles qui sont les moins raisonnables. Ce qu'il nous faut, c'est une organisation d'auteurs de films à l'échelle internationale.

Cette conversation fut oubliée, mais, comme il arrive chez les écrivains pour qui les mots sont des actes, elle se fraya lentement un passage dans les esprits, chemina obscurément dans les profondeurs de la conscience et se transforma un beau jour en réalité. C'est ce cheminement que je voudrais conter.

C'était au temps où les auteurs ne s'aimaient pas, je veux dire où les scénaristes et les metteurs en scène s'épuisaient en vaines querelles sur le point de savoir « *qui est véritablement l'auteur du film* ». Mis en goût par ces dissentiments, certains producteurs s'avisèrent de réclamer pour eux ce privilège et cherchèrent à gagner des procès qui établiraient une jurisprudence attribuant au producteur la qualité d'auteur du film.

Fatale imprudence et qui eut pour effet de réconcilier rapidement scénaristes et réalisateurs, en 1947, au sein de l'Association des Auteurs de Films sous la sage présidence de Raymond Bernard, dont l'un des plus grands mérites fut de faire taire les plus exaltés parmi les polémistes de son camp.

Tout ce qui contribue à entretenir la division chez les auteurs n'est-il pas à l'avantage de leurs adversaires ?

On doit d'ailleurs à la vérité de dire qu'il n'y eut qu'une très faible minorité parmi les producteurs pour s'intéresser à ces revendications et pour se poser en adversaires des auteurs. Un producteur avisé n'a pour objet que de produire de bons films, qui rapportent beaucoup d'argent, pour ce faire, y a-t-il meilleure méthode que de produire des films dont les auteurs soient véritablement des auteurs ? On serait étonné d'avoir à soutenir pareils truismes.

L'Association des Auteurs de Films existait depuis longtemps déjà au sein de la Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques, où elle jouit d'un statut assez particulier et fort original qui lui permet d'être pleinement indépendante tout en s'associant étroitement aux activités de sa sœur aînée. Ce statut est un exemple d'une de ces formations empiriques et spontanées du genre Anglais qui ont souvent plus de solidité et d'efficacité que toutes les constructions artificielles et juridiques qu'on attribue au caractère Français.

La réconciliation des scénaristes et des réalisateurs fut le premier pas vers une union internationale des auteurs.

⁂

Auparavant pourtant, avait eu lieu une tentative de groupement international dû à l'initiative du Syndicat des Scénaristes, sous la présidence d'Henri Jeanson, le signataire de ces lignes en étant secrétaire général.

Au printemps 1946, une sorte de petit congrès réunissait à Paris des délégués du Screenwriter's Guild d'Hollywood, du Screenwriter's Association de Londres et du Syndicat des Scénaristes de Paris. Un observateur Italien et un observateur Espagnol assistaient aux séances.

Profitant de la présence à Paris de quelques scénaristes Américains, une forte délégation de scénaristes Anglais traversa la Manche et pendant 24 heures se tinrent des conversations qui aboutirent à une déclaration « *d'appartenance commune* », c'est-à-dire que tout membre d'une de ces organisations était proclamé comme appartenant automatiquement à l'organisation similaire du pays étranger contractant, sitôt qu'il mettait le pied sur son territoire.

Cette réunion revêt une sorte d'importance historique, puisqu'elle fut la première rencontre internationale d'auteurs. Malheureusement ces résultats ne semblèrent guère résister à l'épreuve du temps. La direction du groupement des scénaristes Américains changea et les nouveaux dirigeants de la Screenwriter's Guild d'Hollywood ne répondirent bientôt plus aux lettres de leurs confrères Français. Peut-être, sous l'influence de la campagne sur les activités anti-Américaines, craignaient-ils de correspondre avec un syndicat Français affilié à la C.G.T. ? Il est assez amusant à ce propos de souligner que ce petit congrès, instituant des relations avec les scénaristes Américains, n'avait pas ét vu d'un excellent œil par la Fédération Cégétiste du Spectacle. A l'heure actuelle, sans être formellement révoqués, ces accords ne semblent guère en application.

Ils étaient d'ailleurs restreints à une catégorie d'auteurs, les scénaristes. Le champ restait libre aux initiatives plus larges de l'Association des Auteurs de Films.

***

Parmi les plus énergiques et les plus persévérants efforts entrepris pour la constitution d'une Fédération Internationale des Auteurs, il faut souligner l'action de Marcel L'Herbier.

Par des démarches, par des conférences, par des rapports nourris et documentés, Marcel L'Herbier n'a cessé de démontrer la nécessité de cet organisme. La formule qu'il préconisait était celle d'un groupement sous l'égide de L'U.N.E.S.C.O. et il ne manquait pas de bons arguments pour soutenir ce point de vue. Des réunions eurent lieu entre représentants des principaux organismes intéressés en 1950 et 1951 et le conseil d'administration des Auteurs de Films eut l'occasion d'exprimer sa reconnaissance de l'appui bienveillant offert par L'U.N.E.S.C.O. Il est d'ailleurs souhaitable que la jeune Fédération continue à entretenir les meilleures relations avec l'organisation culturelle des Nations Unies. Si cette formule de groupement ne fut pas en définitive retenue, c'est, autant qu'il m'en souvienne, parce que L'U.N.E.S.C.O., par son caractère même, se prête parfaitement à une union culturelle, mais semble exclure des activités d'ordre plus étroitement professionnel, cependant indispensables. Certains auteurs de films, d'autre part, paraissaient craindre que la doctrine de L'U.N.E.S.C.O. sur les droits d'auteurs ne coïncidât pas exactement avec celle des Sociétés d'Auteurs Françaises. Enfin un organisme semblait mieux que tout autre désigné, pour tenir dans ses bras la jeune Fédération Inter-

nationale des Auteurs de Films sur les fonds baptismaux, c'était la vieille et puissante Confédération Internationale des Sociétés d'Auteurs.

⁂

Sous la présidence de Carlo Rim, puis de Berthomieu, des réunions eurent lieu entre l'Association des Auteurs de Films et la Confédération Internationale des Sociétés d'Auteurs. L'accueil de la Confédération fut extrêmement cordial, mais — comment dire ? — avec des nuances. Les sociétés d'auteurs sont des personnes considérables et considérées, bien établies, imposantes, et l'on pouvait avoir l'impression qu'elles ne voyaient pas sans un certain sentiment protecteur, disons même légèrement méfiant, les jeunes groupements d'auteurs cinématographiques.

Nous étions un peu des enfants aux yeux de ces vieilles dames et nos tentatives de Fédération ressemblaient à ces réunions de jeunes gens où les parents, réunis au salon, se demandent avec inquiétude si les flirts ébauchés en dansant ne vont pas aller trop loin et ne risquent pas d'imposer des mariages hâtifs et malchanceux, pour réparer les conséquences d'amourettes imprudentes.

Un pas décisif fut fait grâce à Roger Ferdinand, président de la Société des Auteurs, auquel les auteurs de films accordent une vive et légitime reconnaissance et qui intervint au congrès de Madrid de la Confédération Internationale des Sociétés d'Auteurs en faisant voter une résolution spécifiant que :

« Le XVIe Congrès de la Confédération Internationale des Sociétés « d'Auteurs et Compositeurs, réuni à Madrid du 9 au 15 octobre 1950,

« Saisi d'une demande d'admission de l'Association Française des « Auteurs de Films en vue de la constitution d'une Fédération Auto- « nomes des Auteurs de Films au sein de la Confédération, vote le « principe de la création d'une telle fédération et charge le bureau « confédéral de se mettre en rapports avec les représentants de cette « association pour considérer dans le cadre confédéral les modalités « de la constitution de cette nouvelle fédération. »

Le premier élan était donné, désormais la Fédération Internationale des Auteurs de Films était en route.

Cependant des difficultés techniques imprévues se présentèrent au bureau confédéral du 27 avril 1951, auquel les auteurs de films présentèrent les premiers résultats de leurs travaux et dont la principale semblait être que la Confédération groupait exclusivement des Sociétés de perception (de droits d'auteurs), tandis que l'Association des Auteurs de Films n'était pas société de perception, mais souhaitait simplement le devenir.

Comme elle désirait constituer une Fédération Internationale pour faire un pas de plus dans cette direction, mais comme elle ne pouvait faire ce pas parce qu'elle n'était pas société de perception, elle se trouvait enfermée dans un cercle vicieux de cauchemar dont on ne peut sortir qu'en s'éveillant.

Sans perdre le bénéfice du précieux appui de la Confédération et sans renoncer à s'allier à elle, l'Association des Auteurs de Films allait prouver le mouvement en marchant et constituer la Fédération des Auteurs de Films par ses propres moyens.

⁂

La principale difficulté était que peu de pays possèdent une organisation comparable à celle des Auteurs de Films en France. La première qui répondit à nos sollicitations fut le Screenwriter's Association de Londres, puissant groupement, qui possède un hôtel particulier et un club, mais qui ne réunit que les scénaristes. Il admet sans doute la majorité des réalisateurs, dans la mesure où ceux-ci écrivent leurs scénarios, mais il ne les groupe pas officiellement. Il fut donc décidé que chaque pays resterait seul juge du mode de groupement des auteurs.

Avec l'Angleterre et la France, le principal pays producteur de film en Europe, l'Italie, ne possédait pas d'organisation représentative d'auteurs de films. Il s'agissait d'en aider la constitution, Carlo Rim, au dernier Festival de Venise, fit d'importantes démarches en ce sens. D'autre part, chaque fois que des auteurs Italiens venaient à Paris, les auteurs Français les recevaient à la Société des Auteurs et les encourageaient à s'unir.

C'est ainsi qu'un premier groupe où l'on peut citer les noms célèbres de De Sica, Zavattini, Luciano Emmer, Amidei, Mattoli fonda l'Association Nationale des Auteurs Cinématographiques Italiens (A.N.A.C.) dans les derniers mois de 1951. Italie, Angleterre, France : le plateau sur lequel allait se constituer la Fédération Internationale des Auteurs de Films avait sa base triangulaire.

Mais un autre problème plus grave encore restait posé. Nos associations étaient pauvres. Avec quelles ressources organiser une première réunion internationale ? C'est alors que Carlo Rim, président en exercice de l'Association, eut l'idée brillante de proposer au Comité du Festival International de Cannes de conjuguer notre congrès avec ses galas. MM. Fourré-Cormeray et Favre-Le Bret estimèrent que le prestige du Festival ne pouvait que gagner à abriter une manifestation culturelle de cette importance et acceptèrent de faciliter l'hébergement de nos congressistes.

Dès lors, le mouvement ne pouvait que s'accélérer. Carlo Rim obtint de M. Joxe, directeur général des relations culturelles au ministère des Affaires Etrangères, un appui efficace qui nous permit d'informer les attachés culturels des principales ambassades de Paris des buts de notre Fédération et de la tenue prochaine de ce congrès.

Le 25 février 1952, une première réunion eut lieu à Paris en vue de désigner un bureau provisoire. Y participaient MM. Williams, vice-président du Screenwriter's Association ; Lucien Emmer, secrétaire général de l'A.N.A.C., et un observateur Espagnol. (La Sociedad des Auores Cinematograficos devait aussitôt donner son adhésion et envoyer une des plus fortes délégations à Cannes). A la suite de cette réunion un cocktail réunissait à la Société des Auteurs les attachés culturels des pays appartenant à la Convention de Berne.

Il serait trop long, dans le cadre de cet article, d'expliquer pourquoi le congrès des auteurs de films se plaçait sous l'égide de la Convention de Berne sur le droit d'auteurs sinon en spécifiant que celle-ci (à laquelle s'oppose depuis peu la Convention de Washington) est la seule conforme à la doctrine des auteurs Européens en général et Français en particulier.

Enfin les 2, 3 et 4 mai 1952 avait lieu à Cannes, dans le palais du Festival, le Congrès Constitutif de la Fédération Internationale des Auteurs de Films. Ce fut un succès.

Treize nations y étaient représentées par 32 délégués : l'Angleterre, l'Autriche, la Belgique, le Brésil, l'Espagne, la France, la Grèce, la Hollande, l'Italie, le Japon, la Norvège, la Suisse et la Yougoslavie. Les Etats-Unis et la Tchécoslovaquie y avaient envoyé un observateur.

On put constater l'existence de six groupements d'Auteurs de Films et la formation imminente de quatre autres. En fin de séance des nations qui n'avaient pu être touchées à temps, comme l'Allemagne, demandèrent officiellement à participer à nos prochains travaux.

On ne peut mieux marquer l'importance de ce congrès qu'en signalant que le délégué Brésilien, M. Vinicius de Moraes, traversa l'Atlantique en avion pour arriver à temps, malgré une répulsion marquée pour ce genre de locomotion.

Le Congrès approuva des statuts, entendit d'importants rapports sur le droit moral des auteurs, sur la télévision, sur les coproductions, vota de graves motions dont on trouvera plus loin le texte, désigna un président, Carlo Rim, trois vice-présidents, Zavattini, Williams, Forns, un secrétaire général, Louis Chavance.

Et maintenant il est permis de poser ce problème crucial : tant d'efforts, de démarches et de paroles pour quoi ? Y aura-t-il au monde un seul meilleur film ?

Il est difficile de répondre à cette question. Mais nous avons la faiblesse de croire qu'aucune énergie désintéressée n'est jamais perdue et que du simple fait que deux auteurs étrangers se sont connus et ont échangé des idées sur leur travail, ils ont enrichi leur imagination et accru leur capacité de travail créateur.

Louis Chavance

MOTIONS

I. — Films en Coproduction

La Fédération Internationale des Auteurs de Films, réunie en Congrès à Cannes du 2 au 4 mai 1952, après avoir entendu les rapports de MM. Zavattini et Pierre Laroche, qui soulignent les inconvénients du système actuel des coproductions,

Tout en préconisant le développement des coproductions internationales qui permettent au cinéma de devenir chaque jour davantage un langage universel,

Exprime le vœu que la qualité du film ainsi traduit passe avant toute autre considération,

Estime que les coproductions ne doivent en aucun cas sacrifier les intérêts artistiques et culturels à des règlementations étroitement administratives ou à des considérations strictement économiques.

II. — Fédération Internationale des Auteurs de Films

Voici le texte de l'importante motion qui a été votée à l'unanimité par le premier Congrès International des Auteurs de Films :

« La Fédération Internationale des Auteurs de Films, réunie en Congrès à Cannes du 2 au 4 mai 1952, après avoir entendu le rapport de son Président, concernant le droit moral des auteurs, tient à rappeler que les auteurs ne sauraient être considérés comme des salariés et conservent leur indépendance de créateurs intellectuels, que les auteurs doivent également conserver un contrôle absolu et sans limites sur l'intégrité de leurs œuvres, en vertu de leur droit moral, incessible et perpétuel,

« *Estime indispensable à la défense des auteurs que cesse la rémunération* « à forfait » des auteurs de films, rémunération qui est contraire à la véritable nature juridique du droit d'auteur,

« Estime que la reconnaissance par les législations nationales des droits d'auteurs d'œuvres cinématographiques ne saurait être complète que si les auteurs sont associés au destin de leur création,

« Demande à toutes les Associations des Auteurs de Films de faire toutes démarches auprès des Pouvoirs Publics et des usagers pour que les auteurs soient rémunérés par un pourcentage sur les produits bruts de l'exploitation, sous toutes les formes de l'œuvre cinématographique. »

D'autre part, le Congrès a décidé la création d'un Comité Juridique International, décision dont on ne manquera pas de mesurer toute l'importance.

III. — Convention Universelle

La Fédération Internationale des Auteurs de Films, réunie en Congrès à Cannes du 2 au 4 mai 1952,

Après avoir pris connaissance de l'avant-projet de Convention Universelle pour la protection des œuvres littéraires et artistiques,

Constate que le droit moral reconnu par la Convention de Berne n'est pas mentionné dans l'avant-projet de Convention Universelle,

Constate que le droit *exclusif* de l'auteur sur ses œuvres cinématographiques n'est pas affirmé,

Constate enfin que la protection des auteurs prévue dans l'avant-projet de Convention Universelle est, dans son objet, ses sujets, son contenu, sa durée, en régression sur la protection reconnue par les législations nationales de la majorité des pays participant aux travaux d'élaboration de ladite convention,

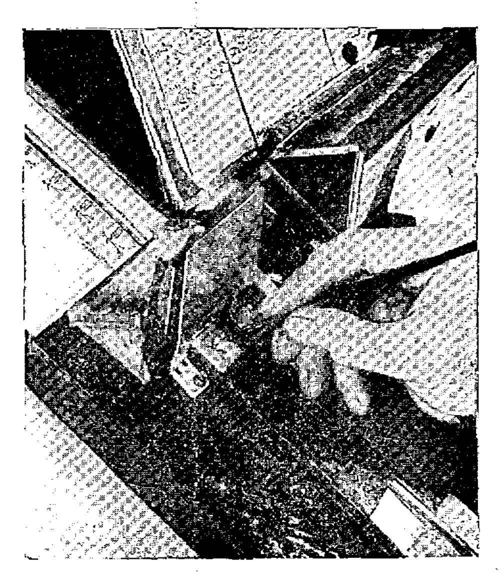
Tient, dans ces conditions, à affirmer son désaccord sur cet avant-projet de Convention Universelle,

Demande à toutes les Associations d'Auteurs de Films de faire connaître aux gouvernements de leurs pays respectifs leur opposition à toute Convention Universelle qui ne reconnaîtrait pas de façon très nette les droits fondamentaux et traditionnels des auteurs sur leurs œuvres.



L'ANIMATION STÉRÉOGRAPHIQUE

Synthèse de la profondeur stéréographique à partir du dessin à deux dimensions (1)



par
Norman Mac Laren

Notre problème était de réaliser des films en relief en partant de dessins et de décors qui étaient eux-mêmes « plats » ; en d'autres termes nous avions à synthétiser un espace à trois dimensions à partir d'une matière à deux dimensions.

Puisque le sujet à photographier était plat, nous n'avions pas besoin d'une caméra stéréoscopique spéciale, mais seulement du système optique d'animation habituel, tournant un film pour chaque œil successivement.

Plusieurs méthodes techniques étaient possibles, la plus manifestement indiquée eut été d'adapter la technique habituelle du dessin animé en préparant deux groupes de dessins : une version œil gauche et œil droit de chaque image avec tous les parallaxes nécessaires prévus dans le dessin de chacune. Cette méthode fut néanmoins

(1) Extraits d'une étude de Norman Mac Laren parue dans THE JOURNAL OF SOCIETY OF MOTION PICTURE & TELEVISION ENGINEERS (Décembre 1951).

Ci-dessus : la main de Norman Mac Laren dessinant directement sur pellicule.

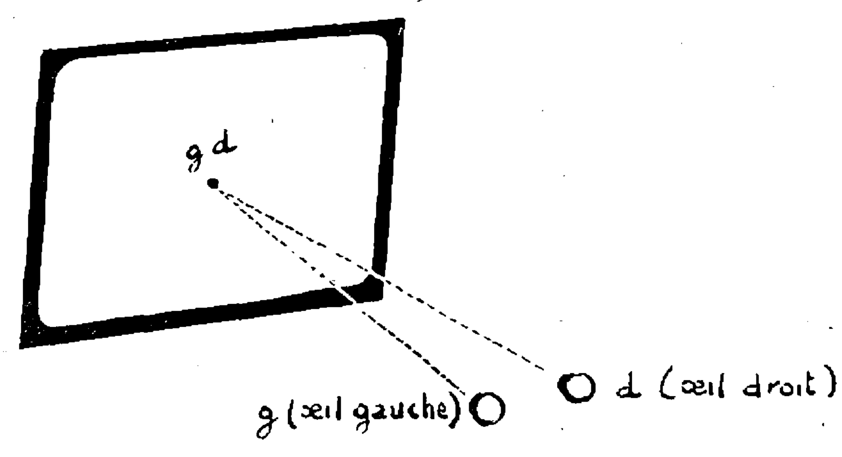


Fig. 1

rejetée à cause de nos limitations en matière de temps, de budget et de personnel, au profit de plusieurs méthodes plus simples que je vais décrire en détail.

Avant de ce faire, il est sans doute utile de reposer en termes simples les principes auxquels l'animateur de dessin animé se réfère pour créer le relief.

CONTRÔLE DE LA PROFONDEUR

Le relief s'obtient en jouant sur la convergence ou la divergence des yeux du spectateur.

Quand un spectateur regarde un écran, dans le cinéma plat ordinaire, les lignes de vision de son œil gauche (*g*) et de son œil droit (*d*) convergent afin de se croiser sur un point (*gd*) placé sur la surface de l'écran (cf. fig. 1).

Pendant toute la durée de vision d'un film à deux dimensions l'angle de convergence des yeux reste le même. Pendant la vision d'un film en relief cet angle varie.

Si notre spectateur, au lieu de regarder l'écran, regarde vers l'infini, les lignes de vision de ses yeux (*g* et *d*) deviennent parallèles (cf. fig. 2) et passent à travers l'écran en deux points distincts (*g* et *d*).

Etant donné que la distance entre les yeux du spectateur moyen est de 6 cm 2, et puisque les lignes de vision sont parallèles, la distance entre les deux points *g* et *d* sur l'écran sera de 6 cm 2. Ce chiffre demeure le même quelle que soit la distance entre le spectateur et l'écran.

Si notre spectateur regarde un objet placé exactement à mi-chemin entre lui et l'écran, ses lignes de vision se croiseront en un point *gd*, à mi-chemin entre l'écran et le spectateur (cf. fig. 3), et, si elles sont prolongées, traverseront l'écran en deux points, *g* et *d*.

A nouveau nous vérifions, par la plus élémentaire géométrie, que la distance entre *g* et *d* sera de 6 cm 2 et cela quelle que soit la distance entre le spectateur et l'écran. Il est important de noter que *g* et *d* sont maintenant inversés, et que *g* est maintenant à l'est et *d* à l'ouest.

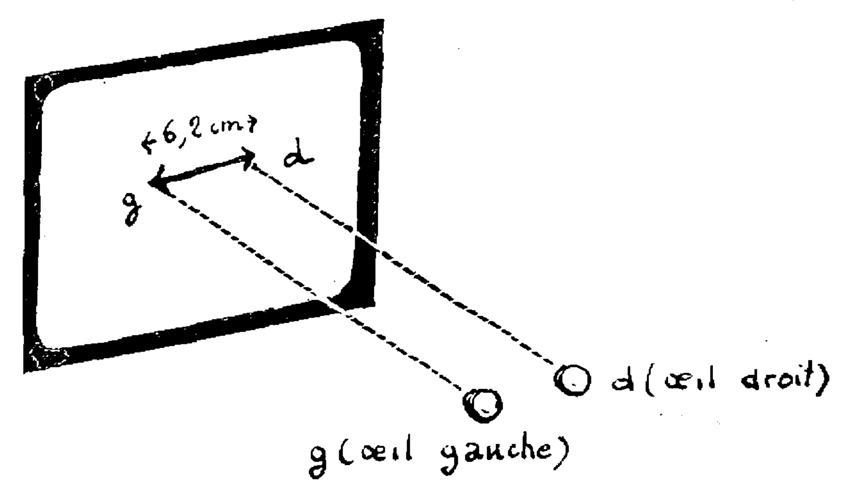


Fig. 2

Pour l'animateur stéréoscopique ces trois diagrammes sont la base de tous les calculs de parallaxes. En dessinant une scène à deux dimensions dans le but de la montrer en relief, l'artiste, s'il désire qu'un point apparaisse sur la surface de l'écran, doit faire en sorte que la version œil droit et la version œil gauche du point coïncident. Pour que le point semble être à l'infini, il doit y avoir une distance de 6 cm 2 entre les images œil droit et œil gauche à l'est. Pour que le point paraisse à mi-chemin entre le spectateur et l'écran, il doit à nouveau y avoir une séparation de 6 cm 2 entre les deux images, mais cette fois l'image gauche est à l'est et l'image droite à l'ouest. Si les images sont progressivement séparées par moins de 6 cm 2, le point se rapprochera progressivement de l'écran en partant de la mi-chemin ou de l'infini. Une séparation de plus de 6 cm 2 est en principe à éviter, car, dans un sens, elle place l'objet « plus loin que l'infini », condition aussi difficile à concevoir qu'à percevoir. Dans l'autre sens le rapprochement de l'objet à plus qu'à mi-chemin peut être employé de temps en temps, mais malgré tout rarement pour éviter la fatigue des yeux.

Ainsi l'animateur n'est pas limité par des obstacles tels que la profondeur de champ, la séparation d'objectifs et la convergence des objectifs qui entravent l'opérateur de films ordinaires en relief. Le monde en relief créé par l'animateur est calculé de telle sorte qu'aucune partie de ce monde ne dépassera les limites tolérables de parallaxe lorsqu'il sera projeté sur un écran, à condition que l'animateur connaisse la taille maximum de l'écran sur lequel son film sera projeté. Connaissant cette taille, le nombre de parallaxes possibles sur sa surface peut être mathématiquement traduit en quantités de parallaxes sur la surface du film 35 mm, et celles-ci peuvent être converties en quantités de parallaxes sur la surface des « cells » ou toutes autres formes de dessins.

L'écran pour lequel les films en question ont été prévus avait 5 mètres de large. C'était l'écran du Télécinéma à Londres, où deux projecteurs 35 mm, synchronisés par un arbre, avaient été montés de

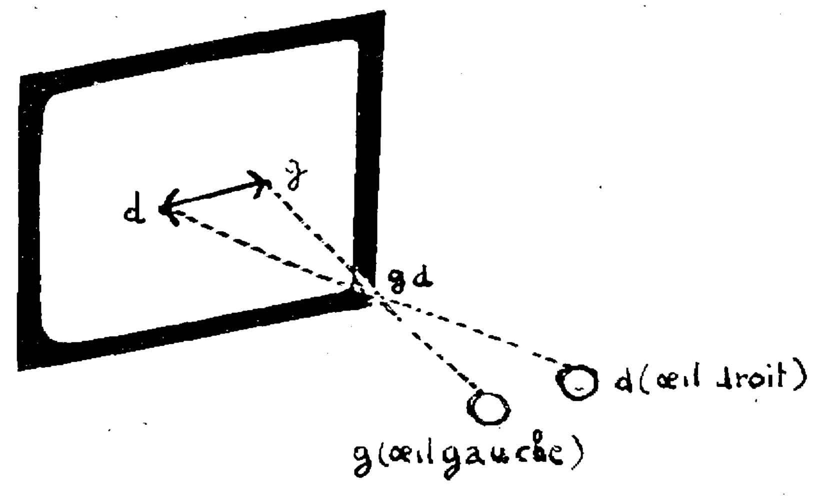


Fig. 3

telle façon que leurs axes optiques convergent sur la surface de l'écran. La théorie mathématique de la projection en relief de John T. Rule (1), et plus spécialement une étude encore inédite de R.J. Spottiswoode intitulée « La détermination des parallaxes stéréoscopiques dans l'animation » ont servi de base au calcul de tous les parallaxes.

Voici maintenant une description détaillée des diverses techniques employées dans les deux films Now Is The Time et Around Is Around.

TECHNIQUE EMPLOYEE POUR *NOW IS THE TIME*

Parallaxe par l'emploi de dessins découpés pour les décors

La scène d'ouverture de *Now Is The Time* est progressivement constituée par 12 plans de nuages, chacun étant plat en lui-même. Ces plans commencent par le plus distant et s'avancent progressivement vers le premier plan. Le plan le plus éloigné était à l'infini stéréoscopique. Le plan le plus rapproché était approximativement à mi-chemin entre le spectateur et l'écran.

Le matériel utilisé pour la prise de vue était le suivant : un carton noir de 25 cm×35 cm ; des nuages, variant entre 0,6 et 7,5 cm de largeur, furent peints en blanc sur des petits morceaux de carton noir. Ces nuages furent ensuite collés sur le carton noir grâce à un ruban transparent disposé en séries de rangées horizontales variant en grandeur du rang le plus petit au milieu du carton jusqu'au plus grand en bas de ce carton. Le carton fut ensuite placé sous une caméra d'animation ordinaire et photographié sur une émulsion à fort contraste de façon à ce que les diverses rangées de nuages apparaissent tour à tour par une série de fondus enchaînés. Cette prise de vue fut effectuée pour l'œil droit ; le carton fut ensuite maintenu à la même place sous

(1) John T. Rule, « La géométrie de la projection stéréoscopique », J. Opt. Soc. Am., vol. 31, p. 325, Avril 1941.

la caméra, mais la position latérale des nuages fut modifiée. Les dessins découpés des nuages furent déplacés plus ou moins soit à l'est ou à l'ouest de façon à obtenir le parallaxe désiré. Un seul plan de nuages ne fut pas modifié, celui qui était placé pour coïncider avec la surface de l'écran. La translation de parallaxe fut calculée mathématiquement uniquement pour le plan le plus éloigné et le plan le plus rapproché, le reste étant ajusté à l'œil nu — ce qui fut relativement simple. Le carton avec les nuages fut ensuite photographié à nouveau, en observant le même temps pour les mouvements, pour obtenir le film œil gauche. La séquence des soleils qui suit celle des nuages a été obtenue de la même manière.

Parallaxe par translation d'objectif dans le système oblique

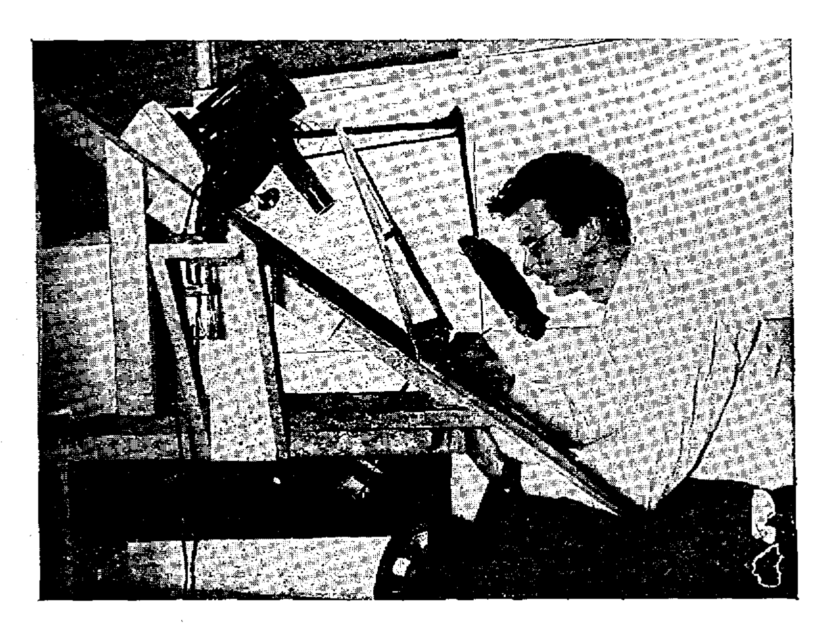
Le petit homme qui danse et son animation furent obtenus par d'autres méthodes. L'action fut peinte, image par image, avec une plume ordinaire et de l'encre de Chine sur du film 35 mm (les stades habituels : croquis au crayon, puis à l'encre, prise de vue et développement étant ramenés à une seule opération directe sur le négatif).

Le dessin fut exécuté en se plaçant d'un point de vue mi-interoculaire, c'est-à-dire d'un point de vue à mi-chemin entre le point de vue œil droit et œil gauche final. L'image animée elle-même devait toujours rester dans un plan parallèle à l'écran.

Du négatif original, sur lequel le dessin avait été fait à la main, il fut tiré une copie optique qui fut chargée dans le projecteur d'une tireuse optique standard. Un négatif optique œil droit et œil gauche furent tirés tour à tour, en obtenant la parallaxe nécessaire par une translation latérale de l'objectif. Les parallaxes pour les plans infini et rapprochés (à mi-chemin entre le spectateur et l'écran) furent calculées mathématiquement. Ces parallaxes, réduites de moitié pour chaque œil, furent marquées sur l'indicateur contrôlant la translation latérale de l'objectif, comme mouvements à gauche ou à droite de la position zéro. Une feuille d'information indiquant la quantité nécessaire de parallaxe aux points-clés de l'animation fut préparée. Cette feuille était la même pour l'œil droit que pour l'œil gauche, mais à la prise de vue la direction de la translation latérale fut changée. La copie optique fut projetée d'un mouvement continu à la vitesse de 160 images/minute ; pendant la projection, l'artiste, en regardant la feuille d'information et l'animation, tournait le bouton de contrôle de la translation et créait une parallaxe variable accordée à la perspective linéaire du dessin plat. Dans les cas où la parallaxe devait changer rapidement, et de plusieurs façons, la prise de vue était arrêtée périodiquement ou bien la vitesse de la caméra était réduite de façon à obtenir un contrôle plus précis.

Combinaison de ces deux procédés pour la copie standard

Les négatifs gauche et droit de la caméra optique (images animées) et les négatifs gauche et droit de la caméra animation (décors statiques) furent ensuite combinés pour la fabrication de six négatifs de sélection (un jaune, un bleu-vert et un pourpre pour l'œil gauche ;



Norman Mac Laren à sa table de travail.

un jaune, un bleu-vert et un pourpre pour l'œil droit) pour l'établissement des copies de projection pour le Technicolor anglais.

Bande sonore stéréophonique animée

Pour être exact, le procédé de la musique de *Around Is Around* devrait être décrit comme celui de l'animation. Ce son synthétique fut obtenu en photographiant des dessins d'ondes sonores en noir et blanc sur la partie du film de 35 mm destinée à porter la bande son et en se servant de la technique ordinaire et de l'équipement habituel d'animation.

Le système stéréophonique employé au Télé-Cinéma du Festival de Londres utilisait quatre circuits. Pour rendre stéréophonique le son animé, quatre copies identiques furent alignées dans une synchroniseuse, chaque copie représentant un circuit. Certaines notes furent « zaponées » (c'est-à-dire recouvertes d'encre noire spéciale), selon le circuit ou les circuits à utiliser. Cela fut possible car le son animé était fait de plusieurs petites unités, séparées par de petites sections de film vierge.

TECHNIQUE EMPLOYEE POUR *AROUND IS AROUND*

Parallaxe obtenue par une double série de perforations pour le décor

La séquence d'ouverture où apparaissent huit plans d'étoiles fut obtenue de la manière suivante : on décida de l'emplacement stéréoscopique des huit plans et l'on calcula les quantités de parallaxes sur l'écran, sur la surface du film de 35 mm, enfin sur la surface des décors

qui avaient 30 cm de large. Huit « cells » d'animation ordinaires (25 cm×35 cm) furent trouées par deux séries de perforations, de repérage ; la distance entre les deux séries variait pour chaque « cell », et dépendait de la quantité de parallaxes nécessaire pour le plan représenté par le « cell ». Le plan représentant la surface de l'écran n'avait qu'une paire de perforations, puisqu'aucune parallaxe n'était nécessaire pour ce plan.

Le décor (dans ce cas précis des étoiles, n'ayant aucune profondeur en elles-mêmes) fut peint sur les huit « cells ». Pour éviter que la scène stéréo finale ne soit assymétrique, pendant la peinture, les « cells », quand ils étaient placés les uns sur les autres, étaient repérés pour un point de vue mi-interoculaire, c'est-à-dire que les centres entre les deux paires de perforations furent alignés les uns sur les autres. Pour la prise de vues on employa une caméra d'animation et une table à tenon et plaque de verre standards. Les huit « cells » n'étaient pas séparés, mais collés ensemble sous la plaque de verre. Ils étaient repérés par la paire de perforations pour l'œil droit, photographiés, puis repérés avec la paire de perforations pour l'œil gauche et rephotographiés. Ainsi furent préparés tous les arrière-plans statiques de *Around Is Around.*

PARALLAXE PAR LE DÉCALAGE DE L'IMAGE SUR LE NÉGATIF

Pour les arrière-plans panoramiquant horizontalement (nuages et étoiles) la vitesse de déplacement des divers plans fut calculée de telle manière que les parallaxes dynamiques d'un panoramique monoculaire donnent automatiquement, quand deux copies identiques sont décalées d'un certain nombre d'images, les parallaxes binoculaires nécessaires pour une paire stéréoscopique. Les panoramiques monoculaires de nuages et d'étoiles furent obtenus par des surimpressions, les différents plans, chacun avec une vitesse de déplacement différente, étant superposés dans la caméra d'animation.

En supposant un décalage d'une image, on calcula les vitesses de déplacement pour chacun des plans. Par exemple, pour le plan à l'infini, la quantité de parallaxes nécessaire sur la surface du film 35 mm pour placer un plan à l'infini étant connue, la quantité correspondante de parallaxes nécessaire sur un dessin de largeur donnée devient calculable. Elle est la même que la quantité de déplacement par image nécessaire pour placer ce plan du décor à l'infini. Des vitesses progressivement moindres placeront ces plans progressivement plus près que l'infini, jusqu'au moment où une absence de mouvement déterminera le plan sur la surface de l'écran.

Pour placer le dessin photographié *derrière* l'écran dans un panoramique où le dessin se déplace vers l'est, l'image 1 de l'œil gauche doit être placée en face de l'image 2 de l'œil droit ($G^1 = D^2$). Pour un déplacement vers l'ouest du dessin : $D^1 = G^2$.

Si, dans le panoramique en question, avec un dessin se déplaçant vers l'est, le décalage est inversé, ou si les films œil droit, œil gauche sont inversés ($D^1 = G^2$), les plans sont alors placés stéréoscopiquement entre la surface de l'écran (pour le plan sans mouvement) et un point à mi-chemin entre le spectateur et l'écran (pour le plan à vitesse maxi-

mum) ; de la même manière, avec des objets se déplaçant vers l'ouest $D^2 = G^1$. En bref, pour placer des dessins derrière l'écran, on a avec des dessins se déplaçant vers l'est : $G^1 = D^2$, avec des dessins se déplaçant vers l'ouest : $D^1 = G^2$. Pour placer des dessins devant l'écran, on a avec des dessins se déplaçant vers l'est : $D^1 = G^2$, avec des dessins se déplaçant vers l'ouest : $D^2 = G^1$.

Dans les deux derniers cas, un déplacement plus rapide peut être employé pour placer des plans plus près du spectateur qu'à mi-chemin entre lui et l'écran ; mais dans les deux premiers cas, si on emploie un déplacement plus rapide, les plans seront placés au-delà de l'infini binoculaire. Si on emploie un décalage de deux images et que l'on désire le même effet stéréoscopique, la vitesse de déplacement de chaque plan doit être réduite de moitié ; sinon le total de la profondeur sera doublé. Un décalage de trois images triplera la profondeur, à moins que les vitesses de déplacement ne soient réduites du tiers, et ainsi de suite. Un décalage de sept images fut employé dans *Around Is Around,* pour les nuages blancs sur pourpre, panoramiquant horizontalement, et un décalage de deux images dans la dernière séquence du film pour les étoiles sur fond bleu.

La technique de décalage des images fut également employée pour créer la profondeur stéréoscopique de toutes les images animées linéaires d'*Around Is Around.* On obtint ces images pivotantes, figures de Lissajous ou autres, par un oscillographe. Une caméra Bell et Howell ordinaire étant cadrée sur un oscillographe, les figures furent photographiées pendant qu'elles étaient en mouvement. Le développement et le changement des figures étaient contrôlés en tournant à la main les boutons de contrôle de l'oscillographe. La caméra tournait à 12 et 8 images/seconde, plutôt qu'à la vitesse normale, afin d'avoir un plus grand contrôle sur la modulation des dessins.

Les mouvements des dessins furent contrôlés de telle sorte qu'ils demeurent surtout horizontaux, afin que la parallaxe dynamique monoculaire produise une parallaxe binoculaire, quand deux copies identiques étaient décalées pour produire une paire-stéréo. Le mouvement devait être suffisamment lent pour empêcher que la parallaxe entre deux images consécutives ne dépasse les limites tolérables pour la parallaxe à l'infini. Sur les mouvements les plus lents il fut possible d'employer un décalage de deux images, sur les plus rapides un décalage d'une image. Les mouvements rapides verticaux dans les figures furent évités, car, à cause du décalage, ils auraient créé une parallaxe indésirable dans la projection en relief.

Parallaxe par décalage plus translation latérale de l'objectif

Les figures en rotation qui allaient vers les spectateurs et reculaient, ont obtenu leur relief en combinant le décalage et la translation latérale de l'objectif. Une copie optique du négatif original fut photographiée deux fois sur la caméra optique, une fois par œil, la parallaxe du mouvement éventuel aller et retour des figures étant introduit par un déplacement latéral des objectifs pendant la prise de vue ; les deux négatifs obtenus furent ensuite décalés pour produire la parallaxe nécessaire au mouvement de rotation.

CONCLUSION

Cette étude ne décrit que les techniques employées dans les deux films examinés sans aborder un certain nombre d'autres techniques possibles qui ont été discutées et finalement rejetées.

Notre choix a été dicté, en accord avec le National Film Board Of Canada, par notre désir, non pas de simuler la réalité (chose que la photographie stéréo peut faire beaucoup mieux), mais de créer une nouvelle réalité, en harmonie avec les méthodes graphiques des films que nous produisons.

Nous voulions éviter également certains facteurs favorisant la profondeur mais non stéréoscopiques dans leur essence, quoiqu'intervenant dans les autres films en relief : interruption par opacité, lumière et ombre, perspective chromatique de teintes et de ton, et, dans une certaine mesure, le rapetissement dans les figures d'oscillographe (qui, néanmoins, ont une perspective dynamique) afin de voir à quel point et comment le cerveau dépend de ces facteurs pour appréhender la profondeur.

En résumé, notre expérience semble indiquer que les principaux moyens d'introduction de parallaxes dans des dessins à deux dimensions et dans leur animation sont :

1° : Des paires stéréoscopiques de cartons ou de « cells », la parallaxe étant introduite dans le dessin.
2° : Double perforation de carton unique ou de « cells ».
3° : Dessins découpés mobiles.
4° : Mouvements du panoramique horizontaux sous la caméra d'animation.
5° : Panoramique horizontal ou translation latérale de l'objectif dans la tireuse optique.
6° : Décalage des images sur les plans d'action horizontaux.

Chaque méthode finit par s'imposer selon les buts. Il est évident que la méthode 1 possède plus de souplesse et s'impose pour les dessins animés, surtout si elle est combinée avec la méthode 2 pour les arrière-plans statiques. D'autre part, pour l'animation de diagrammes, quelques-unes des autres méthodes pourraient être plus indiquées et plus économiques, surtout si la vision finale est constituée de plusieurs éléments superposés.

En tout cas, on peut d'ores et déjà dire que la combinaison de ces méthodes est nécessaire à l'animation stéréoscopique et qu'elles constitueront dans l'avenir l'essentiel des moyens techniques qui permettront au dessin animé de répondre au défi de la stéréoscopie.

NORMAN MAC LAREN

Gene Kelly

auteur de films et homme-orchestre



par

Jean Myrsine

Les CAHIERS DU CINÉMA passent pour avoir — entre autres — des « lecteurs sérieux »; c'est-à-dire des lecteurs pour qui le cinéma commercial courant est de la bouillie pour les chats, une entreprise mercantile analogue à la fabrication des boîtes de conserves ou du coton hydrophile. On les jette après usage.

Il y a sans doute deux formes de « lecteurs sérieux ». D'abord l'amoureux de cinéma : il suit les séances de la Cinémathèque et des Ciné-Clubs (il a bien raison), il ne jure que par Murnau (à juste titre) ou par Bresson (honneur à lui). Il possède la collection de LA REVUE DU CINÉMA de 1928, *connaît* l'école de Brighton, les mémoires de Mélies et les scènes coupées du *Napoléon* de

An American in Paris : une des plus belles scènes du film, le grand ballet de la place de la Concorde.





A gauche : Fred Astaire et Gene Kelly dans *Ziegfield Follies*, de Vincente Minnelli.
A droite : Gene Kelly et des personnages de Tex Avery dans *Anchor Answeig*, de George Sidney.

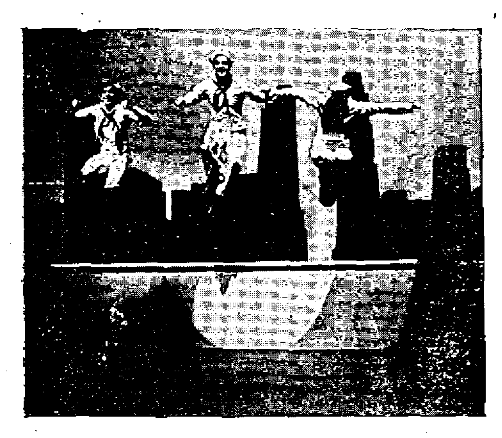
Gance. A l'intérieur de ce type il existe plusieurs variétés : le tenant du « muet », le partisan du cinéma américain (école Scherer), l'onirico-surréaliste (école L'AGE DU CINÉMA)... etc. (Je citerai volontiers les Lettriculistes ou Isoupanpantistes groupés en dangereux commandos si j'avais pu me faire la moindre idée de leurs conceptions cinématographiques autrement que par l'interprétation plaisantine qu'en a donné Scherer ici même).

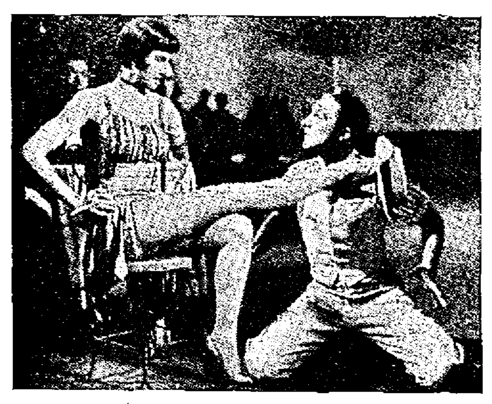
Autre forme de « lecteur sérieux » : l'intellectuel (ou le médecin, le professeur, l'avocat) qui considère *à priori* que le cinéma est à peine un art ou un art mineur, mais qui ne veut pas le négliger et qui de temps en temps a la surprise de voir un film qui lui paraît l'équivalent d'une œuvre littéraire ou théâtrale. Cet homme épris de probité a tiré son chapeau l'année dernière devant le *Journal d'un Curé de Campagne*.

C'est à ces deux formes de spectateurs — dont je sais que certains lisent ces CAHIERS — que je voudrais dire un mot sur Gene Kelly. Les autres savent depuis longtemps tout le bien qu'il faut en penser. Mais nos clubistes et nos intellectuels, pour des raisons en fin de compte similaires, risquent d'avoir négligé déjà les autres films de notre héros et de se refuser dans un proche avenir le plaisir de voir *An American in Paris* ou bientôt, *Singin in the Rain* les considérant comme de banals films de music-hall. Il s'agit de tout autre chose.

⁂

Gene Kelly est une des plus brillantes personnalités du cinéma américain. Il n'est pas qu'un incomparable danseur au style discret, retenu, plein de rigueur; il est aussi chorégraphe, scénariste et metteur en scène. Sa partici-





A gauche : *On the Town* (*Un Jour à New York*), le premier film dirigé par Gene Kelly, en collaboration avec Stanley Donen. A droite, : *Singin' in the Rain*, le dernier film de Gene Kelly actuellement projeté en Angleterre avec un grand succès.

pation totale à *On the Town* (*Un Jour à New York*), sa collaboration avec Vincente Minelli pour *An American in Paris*, sa direction pour *Singin' in the Rain* (encore inconnu en France). en expliquent l'unité de ton et le style particulièrement harmonieux.

Pour ce genre de films comme pour tout autre genre de films c'est toujours la même histoire. Le morcellement des responsabilités, l'addition de recettes certes éprouvées mais trop uniformes, aboutit à des films de série, qui peuvent être bons, auxquels le spectateur paresseux s'habitue, mais dont la substance s'amenuise peu à peu. Dans de nombreux cas les opérettes filmées, les films de danse ou de music-hall ne sont plus que d'honnêtes copies les uns des autres.

Le premier mérite de Gene Kelly est d'avoir su renverser la vapeur, d'avoir su imposer sa personnalité au point de passer de devant à derrière la caméra, d'imprégner enfin l'œuvre toute entière de ses conceptions personnelles sur le film dansé. Et on peut bien dire qu'il a *une* conception du film dansé. On s'est longtemps contenté d'écrire des petits scénarios passe-partout dans le cadre des coulisses de music-hall ou d'opéra. Intrigues et amourettes se déroulaient, gentiment entrecoupées de morceaux de danses justifiés par le cadre (représentations ou répétitions) ou pas justifiés du tout. En fin de compte scénario et danse en pâtissaient également, l'un parce qu'il était continuellement entrecoupé par des morceaux gratuits, l'autre parce qu'elle débutait brusquement sans préparation, sans contexte chorégraphique et finissait de même, close par deux répliques ou quelque « fondu » arbitraire. Kelly a bien compris que si l'on voulait tourner vraiment des films de danse il fallait que ce soit le chorégraphe qui ait l'autorité, que tout le rythme interne du film devait être commandé par la chorégraphie elle-même, qu'en bref le découpage du film devait partir de la musique et du ballet pour remonter à l'histoire qui devenait ainsi une histoire dansée et non plus une histoire prétexte à danse. Dans *On the Town* (*Un Jour à New York*) Kelly avait réussi pour la première fois ce difficile équilibre entre les nécessités spécifiques du rythme romanesque et du rythme chorégraphique ou musical. D'où l'extraordinaire pouvoir de séduction qui se dégageait de ce film en apparence sans prétention et qui en réalité marquait une véritable étape.



An American in Paris : une scène de travail avec Leslie Caron, Gene Kelly et Vincente Minnelli.

Je rappelle que lors du référendum annuel des CAHIERS sur tous les films projetés en France en 1951 (1), référendum établi par des critiques et des cinéastes peu suspects d'indulgence à l'égard des films de danse légère, *Un Jour à New York* avait obtenu 11 voix, c'est-à-dire celles des 11 personnes, sur 21 votants, qui avaient vu le film. Ce simple détail marque bien la différence qui peut exister entre un tel film et les entreprises à première vue similaires mais en réalité radicalement différentes dans leurs buts et leurs méthodes de fabrication.

Pour aboutir à ces résultats il fallait un homme capable de couvrir à lui seul les activités les plus diverses, de faire la synthèse permanente, pendant l'élaboration et le tournage du film, de tous les éléments constitutifs de l'entreprise : scénario, dialogue, découpage, chorégraphie, réalisation, interprétation et direction musicale. Il fallait un homme orchestre et ce fût Gene Kelly. Pour avoir su ainsi faire face à tous ces problèmes sans jamais perdre son fil d'Ariane, il mérite d'être considéré comme un véritable auteur de films. On a fait beaucoup de bruit il y a quelques mois autour de la projection de *La Symphonie des Brigands*. Le seul avantage de Feher sur Kelly c'est de composer lui-même sa musique. Mais, outre le fait que sa partition est des plus moyennes, le film ne soutient pas la comparaison. *La Symphonie des Brigands* est un faux chef-d'œuvre alors qu'*Un Jour à New York* est un vrai bon film. Sous l'angle de la nouveauté on ne peut le comparer qu'au *Medium* de Menotti.

An American in Paris, tant par l'ampleur financière de l'entreprise que par le délicat souci de donner une équivalence acceptable de l'inspiration d'un

(1) CAHIERS DU CINÉMA, numéro 10 (Mars 1952), page 38.

compositeur aussi célèbre que Gershwin, est une œuvre plus ambitieuse. Aussi peut-être n'échappe-t-elle pas à certaines critiques de détail (1), mais elles sont minimes et le tout emporte dans un large mouvement, tour à tour mesuré comme un exercice de contrepoint ou tourbillonnant comme une farandole échevelée. Le fameux ballet des *Red Shoes* a été le premier à utiliser la profondeur de l'écran irréalisable sur une scène ; dans le grand morceau d'*An American in Paris*, Kelly multiplie par mille les possibilités de cette nouvelle conception. La façon dont il glisse d'une séquence dansée à l'autre, dont il enchaîne rythmes sur rythmes, tient du prodige.

⁂

En dehors de la valeur de son apport technique, de l'originalité de ses conceptions chorégraphicocinématographiques, Gene Kelly colore ses réalisations de sa propre personnalité de danseur et de poète. Une sorte de printemps *acide et frais* s'empare avec lui de l'écran. Pas trace de lourdeur ou d'insistance dans ses films : comme lui ils sourient presque pudiquement, pirouettent silencieusement ; presque narquois ils escamotent danseuses et musiques dans les tulles ou les nuages. Jamais une seconde inutile. Kelly sait exactement « jusqu'où on peut aller trop loin ». Il lève sa baguette magique : nuages et tulles nous rendent d'autres danseuses, d'autres musiques. Sous nos yeux s'accomplit la naissance d'un délicieux univers de rêve. Avis aux lecteurs sérieux des CAHIERS qui aiment Botticelli et Lewis Caroll.

JEAN MYRSINE

---

(1) Voir la critique de ce film page 51.



An American in Paris : l'exquise Leslie Caron.

Sur quelques expériences
à la télévision

par

Jean Thévenot

Dans un récent numéro des CAHIERS DU CINÉMA, Claude Vermorel a dit ses impressions d'une « *première* expérience à la Télévision ».

Cette déposition n'est pas passée inaperçue de ceux qui jour après jour « font » la Télévision.

Les étonnements de la découverte constituent toujours un spectacle instructif ou pittoresque, et, de même que le potier ou le chimiste s'amuse à contrôler ce qu'un journaliste a retenu de la poterie ou des bactéries après une fugitive interview, les metteurs en scène qui, depuis des années, tiennent les manettes de l'image instantanée ont pris un plaisir extrême à lire ce compte-rendu d'initiation.

Bernard Hecht, André Hugues et René Lucot, pour ne parler que de ceux-là, qui, à eux trois, totalisent plus de cinq cents émissions en direct et que je cite plutôt que d'autres pour avoir eu avec eux une longue conversation à propos de cet article, ont particulièrement apprécié la pénétration du regard de Claude Vermorel évaluant dès le premier coup d'œil les multiples obstacles qui entravent plus ou moins le travail sur les plateaux de la Télévision Française.

En revanche, deux remarques les ont fait sursauter, qui ne m'avaient pas non plus échappé et à partir desquelles il serait peut-être intéressant de formuler quelques observations se référant non plus à une mais à plusieurs expériences.

« J'aurais pu me contenter, écrivait Claude Vermorel, de ce que, dans l'insuffisance des moyens, du temps et de la réflexion, on fait d'habitude, de faire jouer les comédiens à peu près comme au théâtre devant deux caméras enregistreuses. J'ai pris un peu plus de peine ».

Cette affirmation hâtive, outre qu'elle est inexacte, et parce qu'elle est inexacte, est profondément injuste.

Sans parler de quelques pionniers, oubliés tout autant que leurs essais qui n'ont pas moins amorcé l'exploitation de la télévision française, vieille déjà de vingt ans, depuis la Libération des jeunes, venus du Cinéma, de la Radio — ou de la Télévision ! — s'acharnent précisément à dépasser le

stade où l'on fait jouer les comédiens comme au théâtre devant deux cameras enregistreuses.

Le 29 mars 1945, alors que la guerre n'était pas encore finie, la Télévision Française conviait le ban et l'arrière-ban des personnalités parisiennes et alliées présentes à Paris à une première démonstration publique de ses possibilités et de ses intentions.

L'émission expérimentale offerte à ces témoins de choix illustrait une légende d'Extrême-Orient : *La Danse de la Robe de plumes.* La vedette en était une très jeune danseuse de l'Opéra, alors à peu près inconnue : Dany Robin. Le réalisateur était Pierre Gout ; son assistant, Alain Resnais. Une partition originale, écrite par André Hodeir, était interprétée par un orchestre de la Radiodiffusion Française présent au studio.

Le sujet choisi pour cet essai était fort discutable et fut d'ailleurs fort discuté, du point de vue du *spectacle* obtenu (encore qu'il ait donné lieu à un découpage des plus remarquables). Mais il se justifiait pleinement du point de vue primordial de l'*expérimentation. La Danse de la Robe de plumes* permit de donner, en moins de trois quarts d'heure, un véritable récital des procédés et des formules que la Télévision peut combiner ou utiliser séparément : film et direct ; film muet avec accompagnement musical par enregistrement ou par un orchestre « direct », présent mais « off » ; alternance des maquettes et des décors grandeur nature ; jeu dramatique ; pantomime et danse, avec musique ou chœurs parlés. Et, dans chaque domaine particulier, c'était la même démonstration des perspectives offertes aux futurs utilisateurs de l'instrument nouveau. Par exemple, de nombreux essais de contrastes et de nuances avaient été accomplis devant l'iconoscope, qui devaient conduire à brosser un décor où la seule gamme des gris suggérait la multiplicité des couleurs et la sensation du relief.

Cette émission de 40 minutes avait été préparée en 24 jours, à raison de deux répétitions par jour. Chiffres peut-être excessifs, mais qui s'expliquent par le seul fait qu'alors il y avait presque tout à découvrir.

Si j'ai cité cet exemple lointain, c'est, on s'en doute, à dessein : pour rappeler que, dès sa première expérience, la Télévision Française, non seulement ne s'est pas contentée d'enregistrer le théâtre, mais a même tenu à affirmer d'une manière empruntant au manifeste sa volonté de mettre en œuvre des moyens qui lui soient propres.

La Danse de la Robe de plumes avait été produit par un « Bureau d'Etudes Artistiques » créé après la Libération pour préparer la voie à une exploitation régulière et qui fut ensuite supprimé, lorsque la naissance de cette exploitation l'eut rendu sans objet. Mais ses recherches et ses travaux n'ont pas été perdus.

Et si, aujourd'hui, il arrive effectivement que l'esprit de paresse et de facilité inspire certaines émissions (les seules peut-être que Claude Vermorel ait eu personnellement l'occasion de voir avant de mettre lui-même la main à la pâte — ce qui expliquerait tout), il reste que d'autres procèdent d'une conception spécifiquement télévisuelle, et celles-là seules comptent, dans l'immédiat et pour l'avenir.

De toutes les certitudes qu'elles ont permis d'acquérir, la plus précise concerne le rôle du metteur en scène, dont les responsabilités sont plus grandes

encore en Télévision qu'au Cinéma. Et c'est à ce sujet que Bernard Hecht, André Hugues et René Lucot ont une seconde fois sursauté, Claude Vermorel ayant signalé comme un problème à résoudre le cas de « ce technicien des manettes, spécialiste encore à former, auxiliaire du réalisateur, équivalent du monteur de films mais qui le fait pendant le tournage et dont la spécialisation libérera le metteur en scène d'un souci qui doit rester mécanique ».

Les manettes en question, je le rappelle, sont celles du dispatching qui permet « d'envoyer sur l'antenne », alternativement ou même simultanément, les images en provenance de telle ou telle caméra ou encore du télécinéma. Elles sont situées dans la cabine de régie, véritable poste de commandement d'où, par une large baie vitrée, on a vue sur le plateau, en même temps que sur les récepteurs de contrôle.

Ecarter de cette place le metteur en scène, comme le recommande Claude Vermorel, revient à dire que, dans l'orchestre, le rôle du chef est de distribuer les partitions et de les faire déchiffrer par chaque instrumentiste, puis d'aller s'asseoir dans la salle pendant le concert !

Le rôle du metteur en scène de la télévision directe commence lorsqu'on lui remet le premier script de l'émission à réaliser et ne s'achève que lorsque le mot « fin » apparaît sur le récepteur de contrôle de la régie — et encore faut-il que ce soit bien celui correspondant à l'image diffusée !

Claude Vermorel l'a constaté lui-même : « L'image télévisée est une perpétuelle construction ». Si élaboré que soit un découpage, si présent qu'il soit à l'esprit de tous ceux qui ont une tâche à remplir dans la réalisation, une part d'improvisation subsiste, et d'ailleurs c'est cela même qui confère au « direct » cet attrait littéralement excitant déjà éprouvé avec délices par les usagers du direct radiophonique.

Or, de qui attendre les réflexes que peut exiger le direct, sinon du metteur en scène, qui seul a une vue totale de l'œuvre à diffuser. C'est donc lui et non un automate spécialisé qui doit être aux manettes, prêt à tout moment à modifier les plans établis et à guider par interphone les cameramen en action.

Cette question apparemment secondaire des manettes est même si importante que les réalisateurs de la Télévision Française en ont fait le point central d'une revendication professionnelle : le metteur en scène qui ne tient pas les manettes ne saurait prétendre au titre de metteur en scène de télévision, pas plus qu'au titre de chef d'orchestre le distributeur de partitions assis dans la salle de concert.

La similitude n'est qu'apparente aussi entre le montage en télévision directe et le montage cinématographique : le premier est instantané, irréparable, et, pour cette raison, ne peut être exécuté que par celui qui l'a conçu ; le second représente une création lente où la division du travail est d'autant moins périlleuse qu'il reste toujours possible de remettre cent fois ce travail sur le métier.

C'est d'ailleurs à de tels signes — et il y en a d'autres ! — qu'il apparaît que la télévision n'est pas uniquement un simple et vulgaire véhicule au service des autres arts, mais bien un mode nouveau de création.

JEAN THÉVENOT

LETTRE DE LONDRES

par

Gavin Lambert

Nous sommes heureux de publier la première lettre de Londres de Gavin Lambert qui nous a promis une collaboration régulière. Rédacteur en chef de SIGHT AND SOUND, *la meilleure revue anglaise de cinéma, créateur des fameux* INDEX *du British Film Institute dont il est un des principaux animateurs, Gavin Lambert est non seulement un des plus brillants critiques britanniques de l'heure mais aussi un des rares qui sache à la fois porter sur la production de son propre pays un jugement lucide — voire sévère — et qui possède en même temps une connaissance approfondie du cinéma américain et européen. De plus, nous avons pu constater au cours d'entretiens à Cannes pendant le Festival, une grande identité de vues entre lui et la rédaction de ces* CAHIERS *au sujet des principaux problèmes cinématographiques actuels.*

Londres, Juillet 1952

Donner un juste panorama des films venant de l'étranger constitue un problème toujours difficile à résoudre; il y a des films importants que l'on n'a pas l'occasion de voir alors que d'autres sans intérêt nous sont faussement présentés comme importants... etc. En Angleterre, il a fallu plusieurs années pour que beaucoup de gens se rendent compte que le cinéma français n'était pas uniquement représenté par *Carnet de Bal* et par Pagnol ; aujourd'hui encore Bresson est ici presque totalement inconnu (aucun de ses films n'a été projeté en public), Grémillon l'est presque autant, mais *Monsieur Vincent* a fait sensation et a été inscrit par presque tous les critiques dans leur liste des meilleurs films de l'année, mais *La Ronde* a été accueilli comme le fin du fin de la sophistication « européenne », tandis que *Lumière d'Eté, Douce, Antoine et Antoinette* sont pratiquement ignorés.

C'est une chose cependant pour un critique d'apprendre à connaître les films des autres contrées et une autre tout à fait différente de discerner comment les films de son propre pays sont accueillis à l'étranger. C'est ici qu'intervient la question de « climat » — la faculté d'appréhender un cinéma dans son ensemble, à travers aussi bien les chefs-d'œuvre du passé que les réussites du jour. Le cinéma français possède, hors d'Angleterre, son « climat » bien défini : les noms de Renoir, de Vigo, de Clair, de Carné sont bien connus ainsi que la plupart de leurs films. L'atmosphère sociale et émotionnelle de leurs films est familière. Mais ici en Angleterre il n'existe pas de « climat » semblable, du

moins pour l'exportation. Il y a vingt ans, pour soutenir la comparaison avec Vigo, Renoir ou Clair, nous ne pouvions pratiquement citer que deux réalisateurs doués mais mineurs, Asquith et Hitchcock, dont on ne peut en aucune façon prétendre qu'ils aient créés une école. Leurs films — pour Asquith, sa comédie satirique : *Shooting Stars*, sa charmante amourette Edouardienne : *Dance Pretty Lady*, son récit de la campagne de Gallipoli : *Tell England*, et pour Hitchcock ses meilleurs mélodrames policiers comme *Sabotage* et *The Man who Knew too Much* étaient pleins d'invention et d'intelligence. Mais ces réalisateurs n'avaient ni sens des valeurs, ni humanité réelle et c'est peut-être à cause de cela que leurs talents tournèrent court. Hitchcock a tourné aux Etats-Unis des films divertissants mais qui ne marquent aucun progrès sur ses premières réalisations ; Asquith a apparemment abandonné toute recherche de l'originalité et se contente de discrètes adaptations de pièces de théâtre. Ils poursuivent leur chemin dans le vide, un vide dont ils ne sortent que rarement; cette sorte de destin est hélas! le fait de nombreux réalisateurs anglais.

La popularité à l'étranger de certains films de guerre anglais et le récent cycle des comédies ont peut-être créé un certain « climat ». Si oui, le résultat est trompeur car il attire l'attention sur un *genre* au détriment de quelques réussites personnelles. Les nombreux reportages plus ou moins romancés tournés pendant la guerre étaient bien observés et d'une louable sobriété, mais s'ils faisaient mieux que de définir un style collectif, il était rare que l'un d'eux ait la valeur d'un témoignage personnel. Leur caractéristique principale — si l'on se réfère à la définition de Vigo de sa tendance personnelle : *un point de vue documentée* — était plutôt d'être *un document sans point de vue*. Leur succès fît négliger l'œuvre d'un réalisateur isolé et très doué, Humphrey Jennings, mort à quarante-quatre ans en 1950, qui, ses quelques films le prouvent, était sans doute le meilleur réalisateur que le cinéma anglais ait jamais connu. Dans ses films tournés pendant la guerre, les lieux, les gens, la vie quotidienne étaient auréolés par un don d'imagination bien supérieur à ce que nous connaissions de mieux dans le genre : *San Demetrio* ou *The Way to the Stars*. Jennings introduisit dans le cinéma anglais la poésie et la passion, qualités peu flagrantes avant lui, et rares depuis.

A l'instar des films de guerre, les comédies (*Passport to Pimlico, Hue and Cry, Whiskey Galore, Kind Hearts and Coronets, The Man in the White Suit, The Lavender Hill Mob*, etc...) ont connu le succès en tant qu'exploration méthodique d'un genre. Elles ont aussi été très populaires à l'étranger; il me semble cependant, qu'à l'exception des films d'Hamer et de Mackendrick, elles ne sont guère plus qu'un intelligent assemblage des « clichés » nationaux, elles sont « trop anglaises » comme *La Femme du Boulanger* est « trop française ». Elles sont populaires parce que conforme à l'idée à la mode que l'on se fait du cinéma anglais, exactement comme Carol Reed se soumet à la conception à la mode que l'on se fait du cinéma... à la mode ; mais leur style relève du procédé et non du pouvoir créateur.

En contrepartie, quelques films récents non-conformistes ont connu un succès bien moindre. Le film anglais le plus intéressant de l'année a été *Secret People* de Thorold Dickinson, sorte de mélodrame sur des espions étrangers à Londres vers 1930, et plaidoyer contre la violence; en dépit de ses remarquables qualités de style et d'interprétation, il a été presque universellement critiqué (au moment précis où tout le monde portait aux nues le médiocre *An Outcast of the Islands* de Carol Reed). Pareillement, une modeste comédie

réalisée il y a deux ans, *Chance of a Lifetime*, traitant des rapports entre patrons et ouvriers d'une usine, ne fût un succès ni auprès du public ni auprès de la critique parce que les « clichés » nationaux y étaient dédaignés et parce qu'une observation de la vie simple et sans affectation y remplaçait les caricatures concertées de *Passport to Pimlico* ou de *The Lavender Hill Mob*. On retrouvait de semblables qualités dans un film commandé pour le Festival de Grande-Bretagne de l'année dernière, *David*, histoire d'un mineur gallois et qui révéla un jeune metteur en scène de talent, Paul Dickson.

Secret People, David, Chance of a Lifetime, n'ont pas, que je sache, été projetés en France, ni, bien sûr, aucun des films de Jennings. (Peut-être le Cinéma d'Essai pourrait-il essayer de s'en procurer quelques-uns ?) Leur éclipse relative est, je crois, un signe du problème de création qui se pose ici : succès pour toutes les formes du conventionnel, et étrange indifférence pour tout ce qui est vraiment personnel. Il est sans doute significatif aussi que ni Thorold Dickinson, ni Paul Dickson ne trouvent de possibilités précises d'entreprendre de nouveaux films. que Bernard Miles, le réalisateur de *Chance of a Lifetime*, n'ait rien pu tourner depuis ce premier film, et que Jennings n'ait jamais travaillé pour une compagnie de production commerciale. Quoique nous soyons de toute évidence en pleine crise financière, il y a là un phénomène qui ne peut être expliqué uniquement en termes d'économie.

***

« A Londres, ainsi que le signalait Jean Quéval (1) on perçoit un malaise ». Si ce malaise est en ce moment moins évident, c'est qu'il ne se passe rien. L'été est l'hiver du cinéma ; la plupart des arbres sont nus, et ici, de toute façon, il n'y a que *peu de plantes vivaces*.

Carol Reed et Robert Hamer tournent de nouveaux films, des mélodrames, dont le premier se situe à Tanger et le second dans l'estuaire de la Tamise ; nous attendons, de David Lean, *The Sound Barrier* dont les premières nouvelles sont bonnes.

A part cela, l'avenir s'annonce peu prometteur. Le film d'Asquith *The Importance of Being Earnest* deçoit, la brillante comédie de Wilde est traitée avec une technique encore plus pesante et terne que celle employée pour *The Browning Version* ; de plus, couleurs et décors sont incroyablement inélégants. Le film de Pat Jackson *Something Money can't Buy* deçoit moins — cela est bien fait, respectueusement commercial et inoffensif.

Il y a cependant un bon film, intéressant non seulement en lui-même mais par ce qu'il promet. Jean Queval évoquait la possibilité pour John Eldridge, réalisateur de documentaires, d'être employé par les studios d'Ealing ; il a, en fin de compte, réalisé une comédie avec les méthodes d'Ealing mais pour une nouvelle compagnie de production. *Brandy for the Parson* (*Cognac pour le Curé*) est l'histoire d'un jeune couple en vacances qui se trouve involontairement mêlé à un groupe de contrebandiers expédiant de France du cognac de contrebande ; le film est léger et sans prétentions et, bien que sa mise en scène soit, par moments, gauche et inexpérimentée, il a une fraîcheur et un charme véritables, et, malgré quelques fautes flagrantes, plus d'individualité que, par exemple, *The Card* ou *The Lavender Hill Mob*.

---

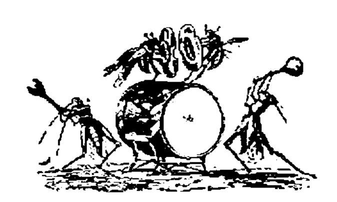
(1) Cahiers du Cinéma, n° 13, « Où va le cinéma anglais ? »

La société pour laquelle Eldridge a réalisé ce film a été entièrement montée grâce à une subvention gouvernementale distribuée par le National Film Finance Corporation. Les animateurs du Groupe 3, comme on l'appelle, sont John Grierson, Sir Michael Balcon et un vieux routier du cinéma, John Baxter. Leur but est de produire des films à bas prix (environ 5 par an) et de découvrir de jeunes talents; ainsi fut recruté le documentariste John Eldridge et Terry Bishop, qui réalisa *Daybreak in Udi*, pas encore présenté. Il est probable que Paul Dickson, metteur en scène de *David*, travaillera prochainement pour le Groupe 3. Le mélange des réalisateurs en chef du Groupe 3 est plutôt curieux ; personne ne peut prévoir ce qu'il en résultera. La présence de John Baxter annonce peut-être un compromis pour donner confiance aux distributeurs, mais également un compromis dans le principe même de l'entreprise. John Grierson, lui, a produit *Brandy for the Parson;* l'autre film du Groupe 3 : *Judgment Deferred* de John Baxter est un mélodrame vieux jeu et médiocre. Le troisième élément est Sir Michael Balcon, producteur dont le goût s'est affirmé et imposé aux Studios d'Ealing; *Brandy for the Parson* était à l'origine un scénario appartenant à Ealing et vendu au Groupe 3. Balcon ne produira personnellement aucun film, il sera conseiller. Personne n'ose pour l'instant se prononcer sur la manière dont ces trois très différentes personnalités s'accorderont.

A côté de cette nouveauté sur le plan commercial il en est une autre qui se situe en dehors. Le Télécinéma, qui présenta les films stéréoscopiques au Festival de Grande-Bretagne de l'an passé, a été acquis par le British Film Institute pour être utilisé, cet automne, comme Cinéma National (cinéma de répertoire comme l'est l'Old Vic pour le théâtre). Ses programmes se composeront de films anciens et de nouveaux films expérimentaux. Comme en Angleterre, le mouvement expérimental est pratiquement inexistant, une subvention (12.500 Livres pour commencer) a été accordée pour la réalisation de films destinés au Télécinéma, ce qui procurera un appui financier à l'avant-garde anglaise, si elle se manifeste. Il n'y a pas eu ici de mouvement comparable à ceux qui ont eu lieu en France ou en Amérique; voilà le moment de voir si de véritables talents ont été étouffés par manque d'argent ou s'il existe aussi dans ce domaine un « malaise ».

Pour l'instant, bornons-nous à signaler que le plus distingué avant-gardiste d'Angleterre est l'Américain James Broughton, qui tourne en ce moment une fantaisie comique dans les jardins du Crystal Palace. Ces jardins lui procurent un décor de ruines à la grandeur presque baroque, avec une curieuse végétation et de vieilles statues qui rappellent certaines images de *La Belle et la Bête*. Le film de James Broughton raconte l'histoire d'une joyeuse dame anglaise qui veut transformer ce lieu mélancolique en jardin d'agrément contre l'avis des pouvoirs publics qui veulent en faire un cimetière.

GAVIN LAMBERT



NOUVELLES DU CINÊMA

(Suite)

FRANCE

• Un film sera peut-être tiré de « L'Annonce faite à Marie », de Paul Claudel. Pourquoi pas ?

• René Clément n'a pas encore décidé quel serait son prochain film. Il semble toutefois se tourner vers les producteurs étrangers et est entré en pourparlers avec un producteur américain. D'autre part, il a proposé à des producteurs italiens « Lysistrata », d'Aristophane. *Mais rien de solide ni* de définitif n'a encore été conclu.

• L'intention de Jean Renoir serait de tourner son prochain film d'après une nouvelle de Tchekov.

• Il se pourrait que Jean Delannoy soit enfin en mesure de tourner sa *Jeanne d'Arc* avec Michèle Morgan. On se souvient que ce projet, vieux de cinq ans, avait été abandonné devant la réalisation par Victor Fleming de *Jeanne d'Arc* avec Ingrid Bergman. En outre, Jean Delannoy préparerait un film en trois parties sur la Foi, l'Espérance et la Charité.

• Jean-Pierre Melville, dont le projet de porter à l'écran « La mort en face », d'Emmanuel Roblès, paraît maintenant bien compromis, mettra en scène *Stella* d'après le roman de Jan de Hartog.

• Gérard Philipe a annoncé son intention de devenir son propre producteur. Il envisage de tourner *Till Eulenspiegel*, dont l'adaptation serait de René Wheeler. Martine Carol sera peut-être la partenaire de Gérard Philipe. Comme metteur en scène, il serait question de Christian-Jaque.

• Henri-Georges Clouzot a repris *Le Salaire de la Peur*. Dix-sept semaines de travail sont prévues tant en Camargue que dans la vallée de l'Estéron.

• Cecil Saint-Laurent (scénario), Jacques Sigurd (adaptation, dialogues), Christian-Jaque (mise en scène) préparent ensemble une *Lucrèce Borgia* qui serait incarnée par Martine Carol.

• Après Robert Bresson, Marcel L'Herbier s'intéresserait beaucoup à « La ville dont le Prince est un enfant », la pièce d'Henry de Montherlant. Toutefois rien de précis n'est encore décidé au sujet de l'adaptation pour l'écran de la pièce.

• Joseph Kessel a écrit un scénario, « La jeune fille de la Via Flamina », destiné à être tourné par Anatole Litvak et interprété par Pier Angeli.

• En 1951, 103 longs métrages ont été tournés en France contre 92 en 1948.

• Du 1er janvier au 16 juin 1952, 48 films de long métrage ont été entrepris en France. Ce chiffre, le plus élevé depuis la Libération, semble indiquer une certaine stabilité de la production française, quantitative sinon qualitative.

• Louise Weiss vient de tourner en Syrie un moyen métrage intitulé *Cinq Mille Ans d'Histoire*. Ce film sera une étude des civilisations du Moyen-Orient, de l'époque moderne aux temps les plus reculés de l'Histoire.

U.R.S.S.

• Voici les titres de quelques films en cours de réalisation à Moscou et dans toute la Russie : *L'Océan Vert* de Mark Donskoï, *Gloire du Sport* de Petrov, *Mission Secrète* de M. Romm, *Le Kolkose Blanc* de Zharki (en couleurs), *Adieu Amérique* de Dovscenko, *Les Feux de Bakou* de Cheifitz, *Nos Chansons* de Vassiliev. Les films les plus importants terminés récemment sont *Prjelvaski* de Sergei Yutkevic, biographie d'un célèbre explorateur russe, *Rimski Korsakov* de Rochal, *Amiral Usakov* de Romm, et *Giambul* de Dzigan.

• Les films français suivants ont été achetés par la Russie : *Nous les Gosses* de Louis Daquin, *La Nuit est mon Royaume* de Georges Lacombe, *Les Portes de la Nuit* et *Les Enfants du Paradis* de Marcel Carné.

BRESIL

• Cavalcanti va mettre en scène *Les Aventures de Simon Caolho*, avec Procopio. Selon les propres termes de Cavalcanti, le film sera « une comédie fantastique ».

SUEDE

• Vers la fin de l'année, Alf Sjoberg tournerait *Les Emigrants,* d'après le roman de Wilhem Moberg.

• Gunnar Skoglund, qui réalisa *Une Poignée de Riz* avec Paul Fejos, met en scène *La Route de Klockrike,* d'après un roman à tendances sociales de Harry Martinson.

• Périodiquement, on annonce le départ pour Hollywood ou Londres de la vedette de *Fröken Julie,* Anita Björk. Cette fois encore, il n'en est rien et Anita Björk a signé un nouveau contrat avec le Théâtre Royal où elle remporte un très grand succès personnel dans « Colombe », de Jean Anouilh. Cet été, Anita Björk sera la vedette de *Souvenir d'Amour,* un film américain qui sera tourné en Suède par Joseph Auerbach qui naguère produisit *Extase,* avec Hedy Lamarr. Le metteur en scène sera Robert Spafford (il est également l'auteur du scénario) et le partenaire d'Anita Björk, George Nader.

• Ulla Jacobsson, la jeune amoureuse de *Elle n'a dansé qu'un seul été,* est la vedette de *Tous les Plaisirs de la Terre,* qu'elle vient de commencer.

• Arne Mattsson réalisera deux films d'ici la fin de l'année. Sur le premier seul on possède quelques précisions. Ce film, qui aura pour titre *Coup Dur,* se déroulera dans le milieu des tailleurs de pierre. On aura la surprise de retrouver Victor Sjoström dans un des rôles.

• Un réalisateur de courts-métrages, Oneis, vient de tourner un *Van Gogh,* conçu à l'intention des universités suédoises pour montrer aux étudiants les différents aspects de la peinture de Van Gogh.

• Gustav Molander, qui fut le scénariste préféré de Victor Sjoström, vient de terminer *Le Professeur,* avec Per Oscarsson et Harriet Andersson. Son prochain film sera tiré d'un drame de Kai Munk, *Amour.*

• Arne Sucksdorff va entreprendre un long métrage dont la réalisation ne demandera pas moins de deux ans. Arne Sucksdorff, très discret sur le sujet de son film, laisse seulement entendre qu'il s'agira d'une sorte de poème naturaliste, où l'on verra vivre à leur aise les oiseaux, les bêtes et les gens.

• La situation économique du cinéma suédois est devenue florissante. Maintenant, 32 % des programmes présentés sont entièrement composés de films et documentaires suédois. Il faut également souligner que l'importation en Suède de films étrangers est libre de toute contrainte douanière et qu'il n'existe aucun quota. Durant l'année passée, on a présenté en Suède 212 films américains, 47 anglais, 29 suédois (le chiffre de la production de l'année dernière), 25 français, 6 italiens, 5 allemands, 5 autrichiens, 2 danois.

INDES

• Le gouvernement des Indes n'a pas encore répondu aux propositions de coproductions russo-indiennes présentées par M. Semenov. L'U.R.S.S. participerait pour 56 % du devis de tous les films réalisés.

• Les Indes ont produit l'année dernière 280 films. Il y a 3.250 salles fréquentées par 700 millions de spectateurs.

POLOGNE

• Wanda Jakubowska a réalisé une biographie du Général Walter, héros antifasciste de la guerre d'Espagne.

MAROC

• En 1951, 1.763 films ont été projetés au Maroc dans 130 salles (60 européennes, 21 arabes, 49 mixtes). Ces 1.763 films ont totalisé 1.363 millions de recettes pour 13.800.000 spectateurs. Sur les 1.763 films, 850 étaient américains, 496 français, 212 égyptiens, 85 italiens, 16 mexicains, 13 espagnols, 11 suédois, etc...

• Albert Lewin est arrivé au Maroc pour y préparer le scénario et les dialogues de son prochain film, *Saadia,* d'après une nouvelle de F. d'Authe-ville. Le film sera entièrement tourné au Maroc. On parle d'Elizabeth Taylor pour le rôle principal.

IRLANDE

• Pour la première fois en Irlande, une maison de production disposant d'importants moyens financiers vient de se créer. Elle se propose de tourner en 1953 un grand film dont l'action se déroulerait entièrement en Irlande. Le réalisateur désigné serait John Ford, Irlandais d'origine.

MEXIQUE

• On a présenté, en 1951, 297 films étrangers qui se décomposent ainsi : 243 américains, 18 français, 16 espagnols, 10 italiens, 6 argentins, 3 anglais, 1 chilien.

ALLEMAGNE

• Le cinéma allemand est-il à la veille de prendre un nouvel essor ?

Les pouvoirs publics viennent de réagir devant la situation financière déplorable du cinéma allemand. Pour remédier au déséquilibre qui règne dans la production, ils ont décidé de créer une Banque du Cinéma, dont le siège sera fixé à Düsseldorf. Le capital de cette banque s'élèvera à 10 millions de marks, son crédit sera de 40 millions de marks, ce qui offrira la possibilité de tourner jusqu'à 60 films par an. En outre, quatre centres cinématographiques seraient créés à Düsseldorf, Munich, Wiesbaden et Berlin.

• En Allemagne orientale, Kurt Maetzig prépare *Sein Grosser Seig*, un film consacré à la mémoire de Thaellman, le chef communiste assassiné par les nazis ; Slatan Th. Dudow a terminé *Frauenschicksale* (en couleurs).

• Les chiffres les plus contradictoires nous viennent d'Allemagne. Alors que nous avions annoncé dans le numéro 10 que la production 1951 était de 35 films, on apprend maintenant que l'Allemagne a produit en réalité 81 films et que 48 films seulement seront tournés cette année. Naturellement, ces chiffres s'accompagnent aujourd'hui de réserves.

• Le coût moyen de production d'un film allemand est de 600.000 à 800.000 marks.

• D'Allemagne de l'ouest, on annonce la construction d'une usine Agfa. La pellicule couleur ne commencera à en sortir que dans un an seulement.

• A partir de janvier 1953, deux postes émetteurs de télévision fonctionneront régulièrement à Hambourg et à Munich. Par la suite, d'autres postes seront créés à Stuttgart, Francfort-sur-Mein et Munich.

• Wolfgang Staudte va tourner en couleurs *Mère Courage*, d'après le drame de Bertold Brecht.

• Le prochain film de Wolfgang Liebeneiner sera *1er Avril de l'An 2000*, une comédie avec Hilde Krahl et Joseph Meinrad.

• Harald Braun aurait envie de porter à l'écran un roman de Thomas Mann « Königliche Hoheit ». Albert Bassermann et Dieter Borsche sont prévus dans les rôles principaux.

ITALIE

• En raison du film qu'il entreprendra aux Etats-Unis, Vittorio De Sica s'est vu contraint de renoncer à tourner *Italia Mia*, d'après un scénario de Cesare Zavattini. C'est Roberto Rossellini qui réalisera le film, en complet accord naturellement avec Cesare Zavattini. Premier tour de manivelle prochainement, une fois terminé *Dov'è la Liberta ?*, que Rossellini tourne en ce moment.

• Alessandro Blasetti a commencé *La Fiammata*.

• Giuseppe De Santis met la dernière main, avec Cesare Zavattini, au scénario de son prochain film, *Case Aperte*.

• Mario Soldati porterait à l'écran un roman d'Alberto Moravia, « La Provinciale », dès qu'il aura fini *Jolanda, la Figlia del Corsaro Nero*.

• A Venise, du 22 au 29 septembre, aura lieu une conférence organisée par l'U.N.E.S.C.O. et la Biennale de Venise sur la situation de l'artiste dans la société moderne.

• *Le Carrosse d'Or*, de Jean Renoir, est maintenant au montage.

• A Venise, du 8 au 18 août, avant le début de la Biennale, se tiendra le *Festival du Film pour enfants*.

• Giorgio C. Simonelli va tourner *Hamlet* avec Erminio Macario, Rossana Padesta, Carlo Ninchi, Camillo Pilotto.

• Eduardo De Filippo mettra en scène *Ragazze da Marito*. Il en sera également l'interprète avec Titina De Filippo, Delia Scala et Carlo Campanini. Une grande partie du film sera réalisée à Capri.

• Venu présenter à Paris son dernier film *Bellissima*, Luchino Visconti a demandé à Michèle Morgan d'accepter d'être l'interprète de son prochain film dont le titre n'est pas encore connu. L'action se déroulera en 1866 pendant la guerre entre l'Italie et l'Autriche. D'autre part Visconti a renoncé définitivement à *Marche Nuptiale*.

• L'Italie et l'Allemagne viennent de passer un accord relatif à une accélération des échanges entre les deux pays et une collaboration pratique plus étroite qui conduirait à un programme de coproductions assez poussé.

• L'Italie a conclu un traité commercial avec l'Argentine qui porte à 30 par an le nombre des films qui seront échangés par ces deux pays.

ETATS-UNIS

• Après *David et Bethsabée*, on va porter à l'écran cet été les amours de la Reine de Saba et du Roi Salomon. Le scénario est de Czensi Ormonde et Frank Partos. Interprètes et réalisateur ne sont pas encore désignés.

• Une nouvelle œuvre de Victor Hugo sera tournée à Hollywood et au large des côtes européennes : « Les Travailleurs de la Mer ». Metteur en scène : Raoul Walsh. Vedette prévue : Errol Flynn.

• Le photographe Gjon Mili (le réalisateur de *Jamin' The Blues*) serait en pourparlers avec un producteur espagnol pour réaliser un film avec Salvator Dali dans les mois à venir.

• Au mois de septembre, George Seaton viendra en France tourner un film tiré du roman de Marghanita Laski, « Le Petit Garçon Perdu ». Bing Crosby et Claude Dauphin en seront les vedettes.

• Contrairement à ce qui était généralement prévu, ce ne serait pas Orson Welles qui réaliserait *Jules César* d'après le drame de Shakespeare, mais Joseph L. Mankiewicz. La production du film, tourné dès la fin de l'été, sera assurée par John Houseman qui, en 1937, produisit l'extraordinaire *César* du Mercury Theatre interprété et mis en scène par Orson Welles. Depuis cette époque, John Houseman a monté aux Etats-Unis plusieurs pièces de Shakespeare. On lui doit en particulier « Le Roi Lear » avec Louis Calhern et « Hamlet » avec Leslie Howard. Voici quels sont les interprètes déjà désignés de *Jules César :* Deborah Kerr (Portia), Louis Calhern (César), James Mason (Brutus), Marlon Brando (Marc Antoine), John Gielgud (Cassius).

• C'est en Angleterre et en Allemagne que Louis de Rochemont réalisera *Luther*.

• Otto Preminger tourne *The Murder* avec Jean Simmons, Mona Freeman et Robert Mitchum.

• Le prochain film de Clarence Brown sera *Never Let Me Go* avec Clark Gable et Gene Tierney.

• Il y a 19.048 salles de cinéma aux Etats-Unis.

• La vague de chaleur qui a régné aux Etats-Unis a fait germer un bien étrange projet : Marlène Dietrich incarnerait Mistinguett dans un film retraçant la biographie de notre « Miss » nationale. Sans aucun commentaire.

• Un nouveau film à sketches en technicolor est terminé à Hollywood : *The Story of Tree Loves*. Dans le sketch *Equilibrium* on verra Kirk Douglas en trapéziste avec Pier Angeli pour partenaire. James Mason et Moira Shearer sont les vedettes du deuxième sketch, *The Jealous Lover*. Le dernier sketch, *Mademoiselle*, est interprété par Leslie Caron, Farley Granger et Ethel Barrymore. *Equilibrium* et *The Jealous Lover* sont de Gottfried Reinhardt, *Mademoiselle* de Vincente Minnelli.

• Nicholas Ray met en scène *The Lusty Men* avec Susan Hayward, Robert Mitchum et Arthur Kennedy.

• Sans abandonner le cinéma, Elia Kazan est revenu au théâtre pour monter sur une scène de Broadway « Flight into Egypt » de George Tabori, qui remporte un grand succès.

• Après une biographie de Rudolph Valentino, on prépare à Hollywood une vie de Jean Harlow. Marilyn Monroe (on l'a vue dans *Asphalt Jungle* et *All About Eve*) incarnerait Jean Harlow.

• L'année dernière, 76 films en technicolor avaient été tournés aux Etats-Unis ; cette année, il y en aura au moins 150. Peut-être même plus de la moitié de la production 1952 sera-t-elle photographiée en couleurs ?

• Les studios Warner Bros ont mis au point un nouveau procédé de couleurs, le Warnercolor. Ce procédé dérivé de l'Eastmancolor présente l'avantage de ne demander ni des prises de vues plus longues qu'en noir et blanc, ni des caméras spéciales. On prête même à Warner Bros l'intention de réaliser tous leurs films à venir en couleurs et d'abandonner complètement le noir et blanc dès qu'il sera possible d'utiliser le Warnercolor sur une grande échelle. Pour le moment, 82 % de la production future sera tournée en couleurs, 27 films sur 33.

• On ne sait plus très bien ce qu'il en est des projets de Cecil B. De Mille. Il est maintenant annoncé qu'il s'attaquerait à un gigantesque *Moïse*, après un non moins gigantesque *Déluge* et une *Odyssée* d'après Homère.

• Le premier film de Gloria Swanson depuis *Sunset Boulevard* vient de sortir avec succès à New York. C'est une

comédie de Milton S. Bren, *Three For Bedroom C*, dont elle est la vedette avec James Warren.

• Voici les films en tête du Box Office pour les derniers mois : 1, *The African Queen* (John Huston) ; 2, *The Greatest Show On Earth* (Cecil B. De Mille) ; 3, *The Marrying Kind* (George Cukor ; 4, *Sailor Bevare* (Hal Walker) ; 5, *Singin' in the Rain* (Stanley Donen, Gene Kelly) ; 6, *Whit A Song in My Heart* (Walter Lang).

• Après *The Member of the Wedding*, Fred Zinneman envisagerait de tourner *The Youngs Lions* d'après un roman d'Irvin Shaw.

• King Vidor a terminé *Japanese War Bride*, un film sur les problèmes raciaux posés par la guerre américano-japonaise.

• « The End of The Affair » de Graham Greene va être porté à l'écran. Le réalisateur du film n'est pas encore connu.

• Le prochain dessin animé de Walt Disney serait *Peter Pan*.

• Sur l'instigation du Cardinal Spellman, l'état de New York avait interdit toute représentation publique du film de Roberto Rossellini, *Il Miracolo*. Cette interdiction a été cassée par la Cour Suprême des Etats-Unis qui a déclaré que ce pouvoir n'appartenait en aucune façon à l'Etat de New York.

• Irving Reis prépare une satire du monde de la Télévision, *The Comedian*.

• « Rose Tatoo » de Tennesse Williams deviendra un film dirigé par Daniel Mann.

• Gabriel Pascal songerait à tourner un *Don Juan aux Enfers* avec Charles Laughton et Charles Boyer.

• « Ma Cousine Rachel » de Daphné Du Maurier ne sera pas porté à l'écran par George Cukor mais par Henry Koster. Les interprètes sont Olivia De Havilland, Richard Burton et Ronald Squire.

TCHECOSLOVAQUIE

• Le Cinéma d'Etat Tchécoslovaque aurait acheté 10 films français récents (dont on tient secrets les titres pour le moment) qui *seraient destinés à être* projetés dans 1.000 salles de cinéma tchèques.

ARGENTINE

• L'Association des critiques de film argentins a désigné — avec quelque retard — les meilleurs films projetés en Argentine en 1951. Le prix du meilleur film étranger a été décerné pour la première fois à un film français : *Rendez-vous de Juillet*.

NOTRE ENQUETE SUR LA CRITIQUE

Nous promettions dans notre dernier numéro le résultat de notre enquête sur la critique pour ce mois-ci. Il nous faut nous excuser d'en reculer la publication d'un numéro encore. Mais que nos correspondants et lecteurs se rassurent : nous sommes contraint à *retarder cette publication uniquement* en raison de l'abondance des réponses. Celles-ci n'ont cessé de nous arriver et nous arrivent encore. Plutôt qu'un compte-rendu trop hâtif auquel il faudrait apporter éventuellement les retouches suggérées par les réponses tardives, nous avons préféré prendre notre temps afin d'être bien assuré que l'enquête était close. Avouons aussi que le travail de synthèse, soucieux que nous étions de ne pas trahir les nuances de pensées essentielles de nos correspondants et dans toute la mesure du possible de les citer littéralement, s'est révélé beaucoup plus long et plus laborieux que nous ne le pensions d'abord. On excusera nos scrupules. Aussi bien la question est-elle d'une actualité assez durable pour souffrir d'être traitée à l'équinoxe comme au solstice...

Que ceux à qui nous avons adressé le questionnaire (*publié dans notre* numéro 12) sachent qu'il n'est pas encore trop tard pour bien faire. Cette requête s'adresse surtout aux auteurs et réalisateurs ainsi qu'aux producteurs. Pour leur part, les critiques nous ont déjà répondu dans une proportion supérieure à 50 %.

A cette enquête sur la critique française s'ajoutera du reste, aux fins d'information et de comparaison, une série de documents sur la critique dans divers pays étrangers. Les études parues sur ce sujet depuis quelques mois dans notre excellent confrère CINÉMA nous seront à cet effet fort précieuses.



Vincente Minnelli, *An American in Paris.*

VERS LE MUSIFILMDANSE

AN AMERICAN IN PARIS (UN AMERICAIN A PARIS), film en technicolor de VINCENTE MINNELLI. *Scénario :* Alan Jay Lerner, d'après l'opérette de George Gershwin. *Lyrics :* Ira Gershwin. *Chorégraphie :* Gene Kelly. *Images :* Alfred Gilks. *Décors :* Cedric Gibbons, Preston Ames. *Interprétation :* Gene Kelly (Jerry Mulligan), Georges Guétary (Henri Baurel), Leslie Caron (Lise Bouvier), Oscar Levant (Adam Cook), Nina Foch (Milo Roberts), Eugène Borden (Georges Mattieu), Martha Bamattre (Mathilde Mattieu), Mary Young (la vieille danseuse). *Production :* Arthur Freed-Metro Goldwyn Mayer, 1951.

Par une vilaine soirée pluvieuse de mai, *An American in Paris* eut le périlleux privilège d'inaugurer le Festival de Cannes de 1952. Déjà glorieux aux Etats-Unis, titulaire de l'« Oscar », ce film pouvait bien se passer de l'approbation de critiques fatigués qui descendaient de train ou de voiture et que navraient la grisaille humide et insistante du ciel cannois. Ils eurent gagné pourtant à regarder de plus près cette réalisation audacieuse et originale et à ne pas la cataloguer sans réfléchir dans ces machines à

grand spectacle où le scénario ne vaut pas pipette et où les morceaux de danse ne sont que de brillants morceaux de bravoure.

Il est expliqué plus haut (voir l'article page 34) que Gene Kelly est le premier à avoir élaboré une théorie cohérente du film de danse et animé et réalisé des bandes qui sont adéquates à cette théorie. Le célèbre morceau de Gerswhin qui a donné son titre au film a été pour Kelly le point de départ d'une brillante démonstration des possibilités du film de danse qui n'est plus ceci plus ceci plus cela, mais une synthèse continue par interpénétration de la musique, de la danse et de l'intrigue et que l'on pourrait appeler le balletofilmusical ou le musifilmdansé.

*
**

Le thème : Un Américain à Paris (ici un jeune peintre que veut faire réussir une riche Américaine à laquelle il préfère une petite jeune fille sauvage et tendre) a été traité avec une profonde sympathie pour Paris qui change de la liberté désinvolte et cavalière avec laquelle les cinéastes américains traitent d'ordinaire notre vieille capitale qui en trop vu pour songer à s'en formaliser.

Evidemment les puristes contesteront tel ou tel détail. Ils oublieront simplement que le film est stylisé aussi logiquement qu'un ballet sur scène. Gene Kelly et Vincente Minnelli ont su justement trouver un juste point d'équilibre entre cette stylisation et les alibis du réalisme. La scène de la rencontre entre Kelly et Leslie Caron sur les bords de la Seine, à l'ombre de Notre-Dame, illustre parfaitement la justesse de ce partage. Le décor irréalise mais ne trahit pas et le délicieux pas de deux auquel nous assistons n'est par sa retenue, son élégance mesurée, son rythme presque « au ralenti », son climat mi-tendre, mi-mélancolique nullement contradictoire à ce que l'on peut attendre d'une variation chorégraphique sur les bords de la Seine vue par un artiste américain épris de notre vieille ville. Il atteint à un « exotisme » (au sens anglais du terme) parfaitement justifié ; dépayser un Parisien avec un morceau de Paris est une opération parfaitement logique, disloquer la réalité de pierre et d'eau au profit de valeurs et de structures essentiellement poétiques correspond exactement à ce que font tous les artistes, qu'ils soient peintres, littérateurs ou musiciens.

Le grand ballet principal est sans doute l'hommage le plus réussi que jamais étranger ait rendu à Paris. La séquence dans le style Dufy (celle des soldats), celle dans le style Toufouse Lautrec, surprenante de fidélité, et surtout le motif central sur la place de la Concorde, sont sans équivalent cinématographiques. Frôlant sans s'y heurter les dangers de l'épinalisation ou du surréalisme de pacotille, ce grand morceau éblouit par sa couleur, son rythme, sa très authentique poésie. Il faut bien de la mauvaise volonté ou ne pas savoir regarder un écran avec des yeux réceptifs pour n'en point éprouver la richesse et le goût des couleurs, le sens du rythme et des enchaînements de rythmes.

*
**

Vous avez vu plus haut un portrait justement flatteur de Gene Kelly homme-orchestre et auteur de films. Ses qualités de danseur sont trop connues pour qu'on y revienne, mais on ne mentionne peut-être pas assez souvent qu'il est un charmant acteur, timide et audacieux, sobre et disant juste. La révélation du film c'est Leslie Caron. Les balletomanes la connaissaient déjà et savaient ses possibilités. Sans me réclamer de cette précieuse et distinguée cohorte, je n'ai pas oublié la création au Théâtre des Champs-Elysées, par Jean Babilée et Leslie Caron, d'un certain « Œdipe et le Sphinx » décoré par Christian Bérard. La jeune danseuse devait avoir à l'époque quinze ou seize ans. Elle attendait Œdipe sur un trapèze, en « transes », c'est-à-dire agitée d'un extraordinaire tremblement nerveux qu'elle conservait pendant tout le ballet et qui était à la fois fascinant et terrifiant. Vêtue d'un collant couleur chair, habillée de la seule masse tournoyante de ses longs cheveux noirs, elle paraissait quasi nue et son corps à mi-chemin entre l'adolescence et la féminité exprimait mieux que la célèbre et trop facile question la véritable équivoque de l'énigme et de la Fable qui fait d'elle un curieux animal à mi-chemin entre la jeune fille et la mante religieuse. Après la représentation, dans un bar voisin, j'avais scruté de plus près, toujours agité par le prodigieux effort de la ballerine, son curieux visage triangulaire, où se rencontrent le type slave et asiatique, le charme occidental et la tendresse sournoise des chattes de bonne race. Hollywood ne l'a pas changé, seuls quelques dizaines de mois ont fixé les traits avec plus de netteté. Elle demeure un curieux petit carrefour cosmopolite, pas vraiment jolie — la bouche trop grande, presqu'un museau d'animal gourmand, les pommettes trop marquées — mais mieux que jolie : toujours le sphinx, le mélange de jeune fille et de mante religieuse. Le regard cerné d'ombre ne fait pas toujours patte de velours. Enfin elle danse à ravir. Kelly la lance dans « son » espace au début du film et la reçoit dans ses bras à la fin du film — après l'avoir dérobée au pauvre Georges Guétary (bien meilleur en Amérique qu'en France) — à peine essoufflée, prête à s'élancer dans un autre film que nous attendons avec impatience... et qui sera, toujours avec Gene Kelly et sous sa direction, *Invitation to the Dance*.

Frédéric Laclos

PERSONNE NE GAGNE

FIVE FINGERS (L'AFFAIRE CICERON), film de JOSEPH L. MANKIEWICZ. *Scénario :* Michael Wilson, d'après le récit de L. C. Moysich. *Images :* Norbert Brodine. *Décors :* Thomas Little. *Interprétation :* James Mason (Diello), Danielle Darrieux (Comtesse Slaviska), Michael Rennie (Travers), Oscar Karlweis (Moysich), John Wengraf (Von Papen). *Production :* Otto Lang-20 Th Century Fox, 1951.

Qu'est-ce qu'un espion ? Litvak n'avait fait que poser la question avec *Decision Bevore Dawn*, puis s'était esquivé avec les pirouettes plutôt lourdes d'un semi-patriotisme. Ce que j'aime dans *Five Fingers,* c'est son cynisme et sa sérieuse ironie.

Je ne croyais guère jusqu'ici aux histoires de services secrets, pensant tout bonnement qu'il ne s'agissait là que d'un à-côté des guerres essentiellement destiné à fournir en temps de paix des sujets de romans vécus à la littérature de gare. Marthe Richard et le Capitaine Benoit sont de plaisants plaisantins.

Five Fingers a levé mes doutes. A Ankara, l'été dernier, dans le somptueux quartier de Cankaya où se tiennent les ambassades, on m'avait parlé d'un espion hors série qui, jusqu'au débarquement de Normandie, donna régulièrement à l'état-major allemand les renseignements les plus précieux concernant la politique et la stratégie des Alliés. C'était le valet de chambre de l'ambassadeur d'Angleterre, habile photographe, qui pillait le coffre-fort de l'ambassade et qui soutira à l'Allemagne trois cent mille livres sterling en quelques mois. L.C. Moysich, attaché à l'ambassade allemande d'Ankara et spécialement chargé des rapports avec Cicéron, a publié (1) le récit passionnant de ses démêlés avec « l'espion le plus payé du monde ».

« Quand je pense maintenant à cette extraordinaire période de ma vie, conclut-il, je ne puis m'empêcher de trouver une ironie sinistre au fait que Cicéron fut payé en faux billets pour des renseignements que nous n'utilisâmes jamais ».

On a reconnu le double thème hustonien, qu'a défini Gilles Jacob dans le numéro 12 des CAHIERS : la tragédie de la rapacité et la poésie de l'échec.

D'un côté, un homme animé par une passion unique : l'ambition, la volonté violente de posséder et de devenir quelqu'un à n'importe quel prix. Un valet de chambre voulait devenir un gentleman. Au prix d'un effort de tous les instants, il amasse rapidement une fortune. Mais les billets étaient faux. Tout s'écroule à la dernière image, typiquement hustonienne : des billets de banque qui s'envolent, effeuillés par un homme secoué d'un tragique fou-rire.

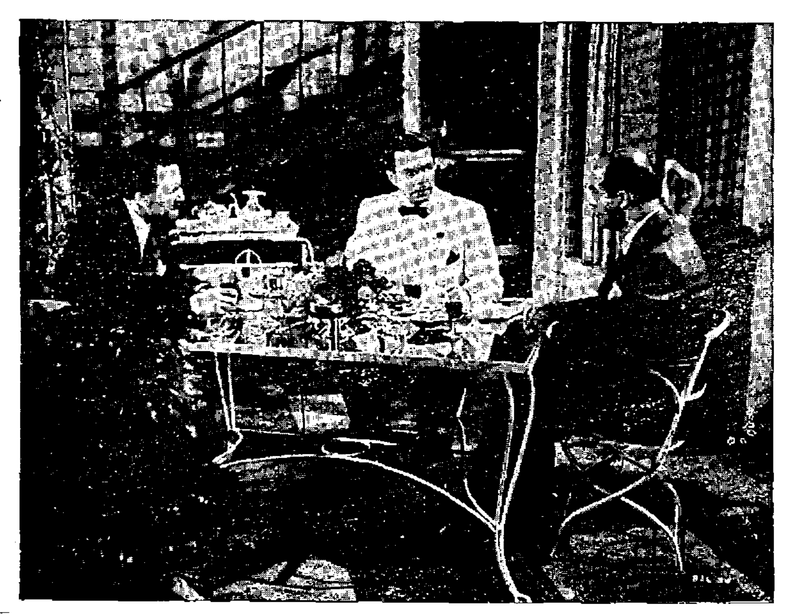
De l'autre côté, les Allemands : « Tout ce que les chefs allemands apprirent de ces documents, dit Moysich, se résume à ceci : ils allaient perdre la guerre ». Et l'on a vu le Colonel Von Richter déchirer en menus morceaux le plan de débarquement allié en Normandie.

Fige Fingers est un modèle de récit cinématographique. De Mankiewicz, considéré à juste titre comme l'un des meilleurs narrateurs d'Hollywood, on n'attendait pas moins. Mais l'aspect le plus séduisant de ce film qu'aurait pu signer Huston, c'est sa perfide ironie. Mankiewicz traite avec un humour imperturbable d'un sujet sérieux qu'il a respecté dans ses grandes lignes et dans ses détails matériels. Pourtant, un léger décalage psychologique transforme un homme émouvant en héros pitoyable, et un récit historique en fable cynique. Mankiewicz joue avec ses personnages comme la comtesse Slaviska — une héroïne de son crû celle-là ! la meneuse du jeu — joue avec ses amis, ses complices ou ses amants : ironie, dédain et fausse tendresse. En voilà une qui aime s'amuser ! De même, Mankiewicz, qui donne à Cicéron belle prestance, éloquence naturellement, toutes les illusions de la puissance et, pfuitt ! balaie tout d'un coup de pouce pour voir la tête qu'il fera. C'est cruel, mais c'est divertissant. D'ailleurs Cicéron peut se consoler : tout le monde a perdu, les Allemands, les Anglais, même la belle Slaviska, et c'est toujours amusant de voir les autres se casser la gueule.

Nous avions vu Cicéron sûr de lui, plein d'astuce et de bagout. Il ouvrait les coffres-forts avec désinvolture ; il dupait les Anglais; il narguait les Allemands ; il recevait en robe de chambre, le sarcasme aux lèvres, un haut fonctionnaire germanique qui lui portait une serviette bourrée de billets de banque. Sa déconfiture finale n'en est que plus dérisoire. Nous n'avions pas pris de parti, nous n'avions formulé de vœux ni pour sa victoire, ni pour sa défaite. Car c'est un des caractères les plus attachants de ce film qu'il baigne dans un amoralisme absolu. On n'y juge personne. Puis, tout le monde perd. D'ailleurs presque tout le monde était plutôt sympathique, Von Papen y compris. *Five Fingers* est à l'espionnage ce que *Asphalt Jungle* était au gangstérisme, plus l'humour.

Il y a d'ailleurs dans le film de Mankiewicz le même souci presque documentaire qu'on trouvait dans celui de Huston. L'auteur de *Five Fingers* n'a pas triché avec le sujet. Plus qu'aux péripéties, c'est aux personnages qu'il s'est intéressé. Pas de coups de feu, pas

(1) L.C. Moysich, « L'Affaire Cicéron ». (Editions René Julliard).



Joseph L. Mankiewicz, *Five Fingers* : James Mason (au centre).

de coups durs, et une chasse à l'homme — presque burlesque — dans les rues d'Istanbul est réduite à sa plus simple expression. Les scènes les plus dramatiques sont celles où Cicéron tranquillement, comme un artisan consciencieux, photographie des papiers dont il ignore le contenu. Un espion ? Allons donc. Un employé qui fait soigneusement son travail. La seule différence est qu'il y risque sa vie.

De même Mankiewicz a su résister aux tentations de l'exotisme. Il est difficile d'imaginer une Turquie aussi peu pittoresque que celle de *Five Fingers*. Cela tient de la gageure.

J'enrageais de ne point connaître suffisamment l'anglais pour apprécier le dialogue, dont je ne pouvais que soupçonner les finesses sur le visage impassible et pourtant éloquent de l'excellent James Mason.

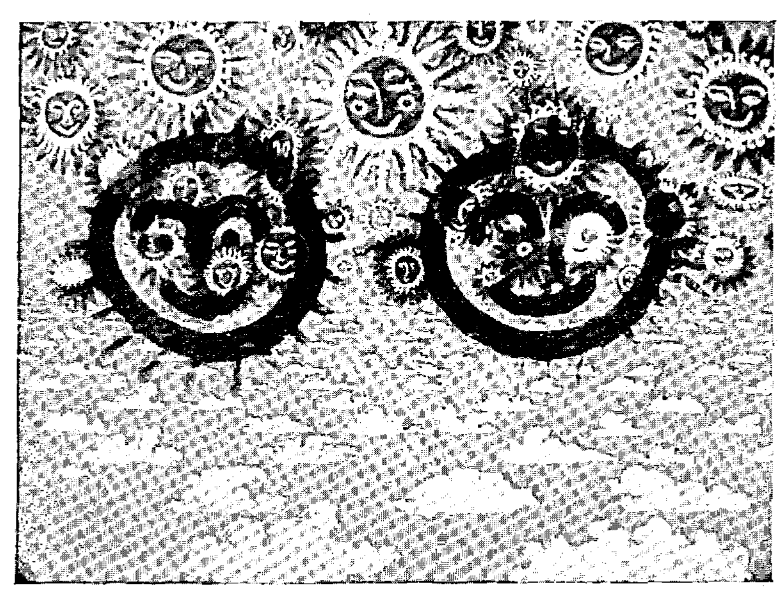
ROBERT PILATI

CELA SAUTE AUX YEUX

NOW IS THE TIME, film en technicolor de NORMAN MAC LAREN. *Dessins, animation, musique synthétique :* Norman Mac Laren. *Production :* Office National du Film Canadien. A SOLID EXPLANATION, film de PETER BRADFORD. *Images :* Reg Cavender. *Production :* Associated British Pathé pour le British Film Institute. AROUND IS AROUND, film en technicolor de NORMAN MAC LAREN. *Production :* Office National du Film Canadien. *Dessins :* Norman Mac Laren. *Musique :* Louis Applebaum. ROYAL RIVER, film en technicolor de BRIAN SMITH. *Images :* Stanley Sayer. *Musique :* William Alwyn. *Texte :* John Pudney. *Production :* Associated British Pathé pour le British Film Institute. THE BLACK SWAN, film de LEONARD REEVE. *Scénario :* Peter Brinson. *Images :* B. Davies. *Musique :* Tchaikowky. *Direction musicale :* Charles Mackerras. *Interprétation :* Beryl Grey (Odile et Odette), John Field (le Prince Siegfried). *Production :* Anglo Scottish Pictures-C°. Stéréo Techniques. *Production générale :* Jack Ralph. *Conseiller pour le relief :* Raymond Spottiswoode.

On vous explique en long et en large par ailleurs les détails techniques du nouveau procédé stéréoscopique de Raymond Spottiswoode. Nous n'y reviendrons donc pas ici. Nous nous contenterons de quelques observations personnelles sans doute sans aucune valeur technique et d'une brève revue des films présentés. Pour le reste les spectateurs lunettés jugeront par eux-mêmes.

Voici d'abord les impressions. PREMIÈREMENT : révolution indiscutable des lunettes incolores qui permettent le film stéréoscopique en couleur, fait capital car, DEUXIÈMEMENT : le relief cinématographique me paraît indissoluble de la couleur. La convention du cinéma en noir et blanc plat est trop ancrée dans l'esprit du spectateur pour qu'on lui impose l'effort mental de recréer et de croire



Norman Mac Laren, *Now Is The Time.*

à une nouvelle convention du cinéma noir et blanc en relief. Cette fenêtre ouverte dans l'obscurité sur un univers en grisaille me semble condamnée à ne donner de cet univers qu'une vision à deux dimensions. Impression parfaitement illogique mais que l'avenir vérifiera peut-être. Autre considération moins subjective : la couleur est en elle-même, aussi bien dans la réalité que dans les films en couleur à deux dimensions, un élément de relief. Le film stéréoscopique noir présente une succession de plans, un espace en lamelles successives, l'adjonction de la couleur contribue grandement à fondre ces différents plans et à donner l'illusion d'un espace en profondeur continu, avec rond et bosses, modelé, pas d'interruption entre les plans. *Royal River,* le seul film photographique en relief qui soit en couleur dans le brillant programme que l'on nous propose, me semble prouver le bien-fondé de cette observation. Troisièmement : on observe un net phénomène de rapetissement de l'écran, les personnages humains sont réduits à l'échelle de poupées de cire (cf. le pêcheur immobile de *Royal River,* les promeneurs du parc de Windsor). Cet inconvénient peut-il être corrigé ? Les spectateurs s'habitueront-ils à ce rétrécissement de leur vision cinématographique comme ils le font de plus en plus pour la télévision ? Questions auxquelles je ne saurai répondre. Quatrièmement : Est-ce vraiment un avantage que les images « sortent » de l'écran, viennent littéralement se promener dans la salle ? Pour les films abstraits de Mac Laren, certainement oui. Pour les films photographiques, cela est moins évident, car justement le principe de la « fenêtre ouverte sur l'univers » disparaît et peut-être avec lui une certaine faculté de crédibilité du spectateur qui, s'il peut croire à un univers partant de l'écran et s'éloignant de lui, peut plus difficilement croire que des éléments de cet univers puissent — à de rares exceptions près — venir occuper une place dans cet espace de la salle où il *sait* qu'il y a spectateurs et fauteuils. Les épaules de Gene Tierney peuvent soudain derrière une vitre — ou pas de vitre — atteindre à l'épaisseur, donner l'envie de tendre la main pour les toucher, mais si c'est au-dessus de la tête du voisin qu'elles se mettent à palpiter — autrement que dans une séquence volontairement de rêve ou anormale pour une autre raison — croira-t-on plus à leur réalité, à leur tangibilité que du temps de leur platitude ?

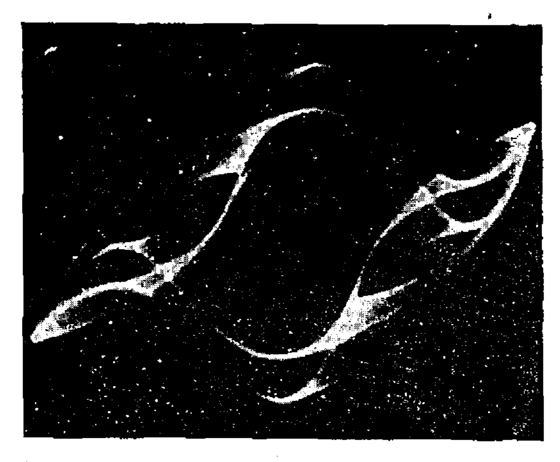
A Solid Explanation (en noir et blanc) est convaincant dans les parties tournées au Zoo. La partie didactique est plus faible. Le spectateur français sera-t-il sensible à l'humour pseudo-scientifique du présentateur du genre niaisement spirituel ou modestement prétentieux et en tout cas typiquement anglo-saxon. J'en doute. L'explication n'est pas solide, mais il y a quelque part une boule qu'on lance dans la salle qui vaut toutes les démonstrations orales.

The Blak Swan, séquence de ballet extraite de la suite du « Lac aux Cygnes », souffre avant tout de l'absence de couleur, et comme ballet et comme film en relief. Cependant les problèmes d'enchaînement en profondeur des plans — comment passer d'un plan proche à un plan lointain sans tressautement et accommodation pénible pour la vision — sont abordés et réglés avec beaucoup d'habileté.

Royal River, longue promenade en bateau sur la Tamise, est le morceau photographique le plus réussi du programme. Comme je l'ai déjà dit, cela me paraît venir en grande partie de la couleur. Toujours est-il que la majeure partie de ces images de rivages, d'arbres, de plans d'eau, de massifs de fleurs, est *non seulement ravissante mais très manifestement* tri-dimensionnelle. A ce propos une dernière particularité m'a frappé : les images prises à ras du sol (comme la première du film, avec des troncs en premier plan et une prairie s'étendant à l'infini) donnent le mieux une impression de relief ; à mesure que la caméra s'élève le relief s'estompe jusqu'à cette image en plongée prise d'un balcon où ce que l'on voit paraît totalement plat. Pourquoi ? Attendons de plus savantes explications.

Now Is The Time, dessiné par Mac Laren, en couleur en partant d'images plates, tourné avec une seule caméra et accompagné de musique synthétique, est un petit chef-d'œuvre. Le merveilleux univers abstrait et humoristique de Mac Laren ne pouvait que gagner à la stéréoscopie. Là il est parfait que les images viennent littéralement nous toucher le nez. L'espace se garnit progressivement d'un régiment de petits soleils éclatants, puis une vieille connaissance — le petit bonhomme de *Dollar Dance* débarrassé de ses attributs — vient danser parmi ces astres sa joie de se voir conférer une troisième dimension. A lui et à son père nous disons bravo.

Around Is Around, tour de force technique, déployant dans l'espace d'étranges figures colorées — obtenues avec un oscillographe — concrétisera les rêves de bien des artistes abstraits : joindre le graphisme d'un Klee ou d'un Man Ray à l'épaisseur des « mobiles » d'un Calder et donner le mouvement au tout. Saluons aussi cette naissance de l'objet spatio-temporel animé.



Norman Mac Laren, *Around Is Around.*

⁂

Au même programme *Un Million pour une Moustache,* un Mack Sennett d'avant-guerre d'une étonnante fraîcheur, d'un mouvement stupéfiant où sans aucun truquage s'accumulent des gags dont le secret semble justement être cette spontanéité dans l'élaboration ; et également *Les Deux Chaperons Rouges,* un dessin animé de Tex Avery, absolument fulgurant, d'une drôlerie irrésistible jointe à un érotisme quasi-délirant.

JACQUES DONIOL-VALCROZE

UN EXEMPLE D'HUMANITE

DUE SOLDI DI SPERANZA (DEUX SOUS D'ESPOIR), film de RENATO CASTELLANI. *Scénario :* Renato Castellani, Titina De Filippo, Ettore M. Margadonna. *Images :* Arturo Gallea. *Musique :* Alessandro Cicognini. *Interprétation :* Vincenzo Musolino (Antonio), Maria Flore (Carmela). *Production :* Sandro Genzhi-Universalciné, 1952. *Distribution :* Les Films Marceau.

Dans le compte rendu du Festival de Cannes de notre numéro 13, *Lo Duca, après en avoir évoqué les très particulières conditions d'élaboration et de tournage, a dit sans détours son admiration pour* Due Soldi di Speranza. *Il a souligné « le jaillissement de ce film, son ruissellement, sa verve, son action, ses bonds, sa richesse intérieure, sa générosité ». « Furie et style, ajoutait-il, instinct et sagesse, drôlerie et pudeur, se mêlent étroitement dans l'œuvre de Castellani ». Par ailleurs, Marie-Claire Solleville, assistante de Castellani, a conté dans notre numéro* 12 *ses pittoresques souvenirs de la réalisation du film à Boscotrecase. Il nous a donc semblé profitable pour le lecteur français de passer la parole aujourd'hui à Guido Aristarco, un des meilleurs critiques et théoriciens de cinéma italien, rédacteur en chef de l'excellent* CINEMA. *Seul un transalpin pouvait montrer avec compétence tout le contexte social et quasi ethnographique d'une pareille entreprise et replacer dans le général les problèmes philologiques particuliers posés par l'audacieuse tentative de Castellani. Aristarco estime le film, cela est sûr, mais si sa prose subtile pouvait laisser filtrer quelques jugements restrictifs, cela est son affaire. De toute façon nous le remercions vivement d'avoir bien voulu nous donner ces lignes. Quant à nous*

nous ne pouvons que souligner une seconde fois l'unanimité totale de la rédaction de ces CAHIERS *à l'égard de* Due Soldi di Speranza, *au sujet duquel nous partageons tous l'enthousiasme justifié de Lo Duca.*

L'intérêt serait considérable d'une critique comparée des apports du cinéma et de la littérature italienne de l'après-guerre à la culture et à l'art, critique qui établirait dans quelle mesure, et avec quelle efficacité, l'un et l'autre ont souligné les aspects quotidiens et historiques de la vie nationale dans le contexte des problèmes de l'après-guerre. Renato Castellani, par exemple, n'est pas sans rappeler par certaines affinités les noms de Domenico Rea et Michele Prisco. On retrouve chez l'un et chez l'autre des analogies de préoccupations, de ton, de manière (et non seulement de nature géographique, comme dans le cas de *Due Soldi di Speranza*). L'histoire de Carmela et d'Antonio se déroule dans la province de « *Jesus, fate luce* », dans la « province endormie » des *Gli eredi del vento*. Cusano est en réalité Boscotrecase, un village du Vésuve perché sur le versant qui regarde le golfe de Naples, au-dessus de Torre Annunziata. En prenant une même région pour décors de son action, le metteur en scène, comme les écrivains, veut offrir, plus qu'une réduction géographique, « un exemple d'humanité ». De même, comme Rea et Priso, Castellani est un nouvelliste plus qu'un romancier. Ainsi, s'il se trouve en présence, non de vrais récits, mais d'épisodes divers d'une même histoire, il ne réussit pas à dominer cette vaste matière, et se voit obliger pour la lier d'avoir recours à la voix d'un « speaker », qui assume aussi parfois une fonction de commentaire. Telle est la violence, l'ardeur incandescente de Carmela, la véritable héroïne du film, que Castellani lui-même est presque incapable, dans une certaine mesure, de la dominer, de la retenir, dans ses débordements logiques ou non, à un tel point qu'il semble contraint d'interrompre la séquence quand la petite est dans le champ.

Il n'y a pas de demi-mesures dans le caractère de Carmela qui est, avec la Madalena de Visconti (dans *Bellissima*), le personnage féminin le plus vif et le plus authentique de notre cinéma.

Auteur de nouvelles, dans le sens déjà dit plus que romancier, Castellani ne va pas et ne veut pas aller socialement en profondeur. Il se borne à donner de la misère de la rue, des manières de vivre napolitaines, un portrait vivace et amusant. Toutefois, certains aspects de la société et des mœurs italiennes apparaissent dans le film. Le problème du soldat démobilisé et celui du chômage sont à l'origine même de l'histoire. De retour au village, après son service militaire, Antonio n'a « ni art, ni rôle ». Il n'a pas de travail, seulement la volonté d'en trouver, mais à Cusano (et ailleurs) la volonté ne suffit pas. Antonio reste cependant optimiste. Son optimisme contenu dans les limites d'une philosophie à la petite semaine se rattache vaguement au proverbe « Aide-toi, le ciel t'aidera », c'est-à-dire à l'idée d'une élémentaire providence qui a cours dans certaines couches du peuple. On retrouve encore dans *Due Soldi di Speranza* d'autres caractères plus ou moins nationaux (l'apolitisme d'Antonio, par exemple) qui s'insèrent dans une culture mélodramatique. On voit l'aboutissement : ces paysans d'abord curieux et hostiles applaudissent, solidaires, devant le beau geste d'Antonio qui déshabille Carmela et la prend « comme l'a faite sa maman ».

La vitalité de Carmela, la représentation inédite jusqu'alors de tout un village, l'heureuse individuation d'éléments typiques sont grandement soulignés par un dialogue qui compte parmi les plus beaux et les plus riches du cinéma italien. On sent dans ce dialogue l'apport particulier de Titina De Filippo, ou plutôt de l'école d'Eduardo De Filippo. *Due Soldi di Speranza* remet en question le problème de la langue dans le cinéma italien et apporte des éléments nouveaux à l'explication du fait que tous les meilleurs films italiens d'après-guerre sont parlés en patois. L'italien est davantage une langue écrite que parlée, un langage d'érudits plus que le langage de la nation. En Italie, en général, on ne parle pas l'italien, mais patois et il y a plusieurs patois. Maintenant que le cinéma italien est devenu réaliste, précisément parce qu'il est populaire, il ne peut pas ne pas avoir recours aux divers patois pour exprimer des révoltes, des douleurs, des espoirs, et pour attirer la sympathie, la compréhension et l'adhésion du public.

Mais pour ne pas tomber dans un nouvel Esperanto, dans des langages incompréhensibles à qui ne connaît pas tel ou tel patois employé dans tel ou tel film, nos auteurs de films remanient les patois mêmes, en tirent une langue italienne, particulière, ou mieux une langue plus vraisemblable que vraie par rapport à l'originale. (Le cas de *La Terra Trema*, de Visconti, où l'on parle un dialecte authentique et incompréhensible aux non-Siciliens, doit être considéré à part).

Le langage de Castellani (et de Titina De Filippo) est précisément une sorte de traduction du napolitain dont elle conserve un grand nombre de mots, d'expressions dialectales, de constructions, de rejets, de répétitions de sujets et de répliques, d'erreurs grammaticales, l'usage fréquent d'adverbes, de proverbes et de dictons. Dans le film de Castellani, les expressions dialectales portent réellement en elles la force et le sang du langage populaire, sans aucune restriction littéraire.

La raison majeure du succès de *Due Soldi di Speranza*, en comparaison avec d'autres films plus socialement avancés, semble rési-



Renato Castellani, *Due Soldi di Speranza.*

der avant tout dans le pouvoir de représentation rapide, toute en fugues et esquisses d'évidence immédiate, de Castellani. Les motifs de ce succès se trouvent ensuite dans la manière dont Castellani donne de la misère et des mœurs une idée vive et amusante, dans son optimisme, dans sa facile philosophie qui n'engage pas le spectateur, ne le contraint pas à l'effort de la réflexion au contraire de l'*Umberto D* de De Sica et Zavattini ou de la Madalena de Visconti. On sait que le spectateur de cinéma est, généralement, « un lecteur de première lecture ». Enfin collaborent au succès également ces caractères plus ou moins nationaux des personnages et cette culture mélodramatique et non critique que j'ai déjà signalée. De sorte qu'à la fin, le public applaudit en même temps que les habitants de Cusano au beau geste d'Antonio. C'est en face de ce beau geste qu'il se sent solidaire avec le jeune couple. En effet, le caractère populaire de *Due Soldi di Speranza* doit se comprendre dans le sens cru du terme, comme synonyme d'élémentaire, si cet adjectif peut prendre des valeurs plus ou moins circonstanciées.

C'est en ceci qu'apparaissent les limites du film, sans vouloir en diminuer les mérites et les qualités qui sont nombreux.

GUIDO ARISTARCO

JE SEME A TOUT VENT

JE SEME A TOUT VENT, film de PIERRE KAST. *Scénario, commentaire :* Pierre Kast, François Chalais. *Récitant :* Jean Vilar. *Musique :* Elsa Barraine. *Images, effets spéciaux :* Arcady. *Production :* Coopérative Générale du Cinéma, 1952.

L'espèce humaine ayant finalement mis au point les moyens de sa propre destruction, sa disparition a entraîné avec elle l'anéantissement de toute vie terrestre. L'universelle explosion d'une super-bombe atomique a transformé la surface de la terre en un désert marqué, çà et là, des stigmates de la mutilation et de la ruine. A perte de vue le néant se succède à lui-même : seul, dans un coin inexplicablement épargné, un objet intact, entier, achevé, subsiste ; un objet qui manifestement remonte au temps encore tout proche et pourtant si prodigieusement anachronique de la civilisation : le Dictionnaire Larousse.

Les choses en sont là quand je ne sais quel habitant de Mars ou de Sirius, bref l'*Etranger* par excellence, touche terre et s'apprête à explorer les vestiges de la tumultueuse planète. Il tombe sur le Larousse et l'ouvre : les innombrables planches illustrées vont dresser à ses yeux le panorama d'un univers disparu... Telles sont les données du jeu proposé par Pierre Kast. Jeu circonscrit, comme on le voit, entre l'*Etranger,* sa source d'information, le Larousse, somme des connais-

sances d'une planète, et le Spectateur, qui a de la réalité et de ses dessous une expérience plus complexe, plus mouvante, celle de la vie même.

L'explorateur d'un autre monde aborde d'un œil égal l'oiseau de proie, le lit, le sport ou l'amibe ; l'homme aussi. Dans la ronde des créatures, chaque être tend à un autre. C'est ainsi qu'on passe du cheval à l'homme (« l'homme semble avoir été un satellite du cheval ») par l'intermédiaire des très nombreuses gravures équestres, et de l'autruche à la femme (« la femme, satellite de l'autruche ») car tous les chapeaux, parures et costumes tributaires de la plume d'autruche paraissent avoir soumis la compagne de l'homme à une étroite dépendance vis-à-vis de cet animal. On l'a deviné : malgré sa faiblesse, son apparente insignifiance, ce satellite, qui s'est cru le chef-d'œuvre de la Création, devient l'objet final de l'intérêt du Martien. Les incursions hâtives de ce dernier dans la faune, la flore, ou la géographie ne le conduisent que plus sûrement jusqu'à l'homme. Il constate bientôt la suprématie que ce « singe né avant terme » croyait avoir, et avait en fait, sur le reste des vivants : mais c'est pour mieux s'étonner de telles de ses inconséquences et de la bizarrerie de son comportement. Avec le même détachement, l'*Etranger* passe en revue le costume, l'habitat, les occupations de l'homme, mêle dans la catégorie des passe-temps l'amour et la guerre, les sports et les supplices, et envisage la mort (« simple accident biologique ») avec une désinvolture dont seul peut se montrer capable un vrai sage... ou un être immortel. Ses réactions ne connaissent pas les écarts parfois excessifs que notre sensibilité nous impose : aux yeux de cet entomologiste supérieur, notre importance n'est que fort relative, de même que nos inconséquences, qu'il relève, et nos malheurs, qui ne l'émeuvent guère plus que nos exploits ne l'émerveillent. Tel est bien le fameux point de vue de Sirius.

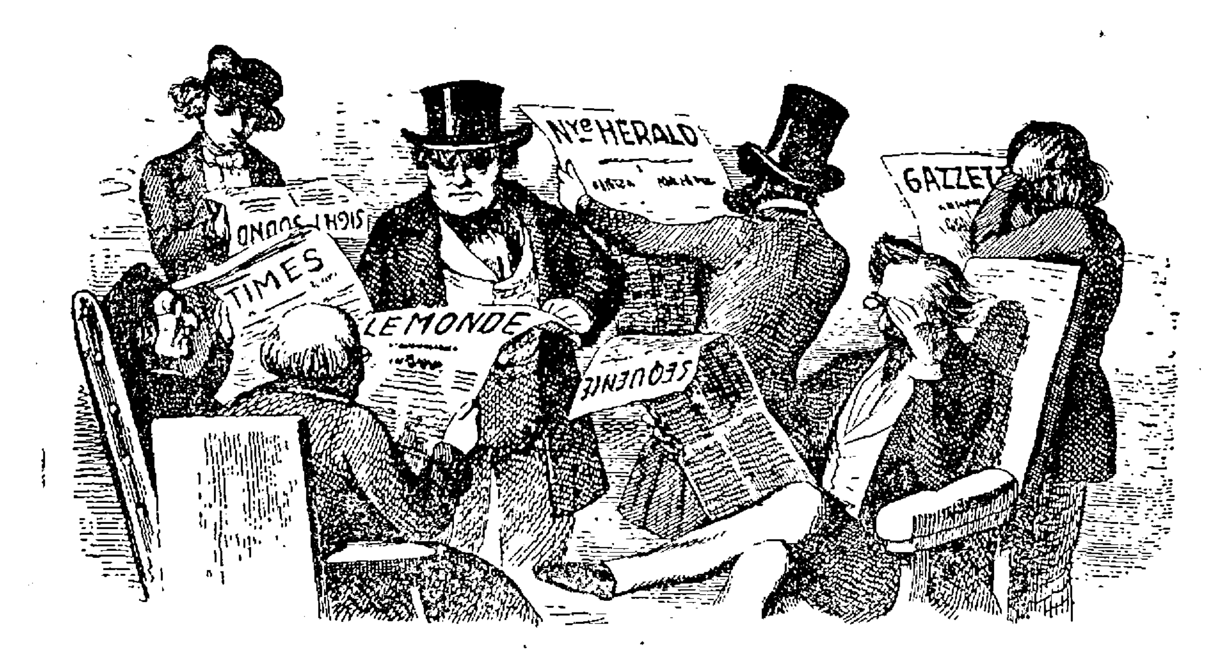
C'est un parti d'humour subtil que Kast a tiré de ces perpétuelles confrontations entre la pensée de l'*Etranger* et la nôtre. En contrepoint de notre propre connaissance des choses humaines, le commentaire, empreint d'une ingénuité extra-terrestre en même temps que d'une intelligence aiguë, dénonce des aberrations, revient sur des problèmes, remet en question de fausses certitudes que notre lucidité assoupie (ou complice) laisse habituellement dans une ombre propice. Notre regard s'aiguise à celui du Martien, qui perce à jour le monde de nos absurdes familiers (trop familiers, car ils finissent par être tout à fait de la famille) et des petits mécanismes intimes et sociaux qui nous régissent. Ce film que l'indépendance d'esprit de son auteur a vidé de tout conformisme, que sa fantaisie et son humour ont à la fois préservé de l'insipidité et éloigné de l'exposé démonstratif est (pour nous) tantôt douloureux, tantôt drôle, presque toujours satirique, voire persifleur, sans jamais pourtant se départir de sa sobriété et de sa netteté de dessin. La musique très réussie d'Elsa Barraine, alternant avec des thèmes classiques de jazz, traduit dans le langage propre de notre sensibilité ce qui fait l'objet du commentaire de l'*Etranger*, d'un dépouillement et d'une sécheresse voulus. Elle rend le son proprement humain de ce qui n'est qu'absurde ou incompréhensible aux yeux du Martien. Le constat de celui-ci est, d'ailleurs, dénué de l'acrimonie du dénigreur systématique. Reconnaissant les réalisations assez prodigieuses du progrès technique et de l'effort scientifique, il comprend d'autant moins le ridicule comportement d'une espèce écartelée entre une intelligence créatrice certaine et le primitivisme de son univers moral. De toute manière, il est loin de se livrer à l'exaltation du « roseau pensant ». Cette attitude était destinée à déplaire aux pharisiens (et aux sots) qui, par calcul (ou par aveuglement), n'admettent (ou ne conçoivent) de représentation de l'humanité que calmante, laudative ou glorificatrice. Mais à qui se prête au jeu de bon gré et de bonne foi (c'est la moindre condition de l'honnêteté) il est impossible de ne pas goûter ce divertissement acéré qui brille aussi, nous allons le voir, d'autres qualités.

La technique est identique à celle des récents « films sur l'art » où se sont déjà illustrés l'auteur et quelques autres : comme elle se déplace à l'intérieur des eaux-fortes de Goya, des tableaux de Van Gogh et de Watteau, la caméra trace ici son itinéraire révélateur à travers les illustrations du Larousse. Sur l'écran apparaissent des beautés jusqu'alors insoupçonnées. L'objectif isole, met en valeur des détails, des formes, un style même, absolument inaperçus au cours des feuilletages rapides qu'on consacre habituellement au Dictionnaire. Les gravures semblent beaucoup plus belles que nos souvenirs confus nous le laissaient imaginer. Leur puissance d'expression est comme « multipliée » par le cinéma.

De cet état de choses la réalisation a su tirer profit et trouver un rythme. Je pense par exemple à la remarquable séquence de l'habitat, où un magistral montage de travellings nous ouvre les profondeurs successives des palais et des châteaux de tous styles et de toutes époques.

Bref, c'est une véritable transfiguration de l'aspect habituel, strictement utilitaire, de cet Annuaire des connaissances qu'est un dictionnaire, même illustré. On s'explique mal, dès lors, l'attitude de la Maison Larousse qui a proprement désavoué le film à la suite de je ne sais quels remous d'opinions. Il donne pourtant envie de poursuivre, pour son propre compte, dans le silence du cabinet, l'exploration entreprise par l'Envoyé d'un autre Monde.

JEAN-JOSÉ RICHER



LA REVUE DES REVUES

ITALIE

BIANCO E NERO (126, Via dei Gracchi, Rome). — La dernière livraison de BIANCO E NERO (XIII. 3. Mars 52) semble un peu maigre par rapport à la tenue habituelle de cette revue. (Peut-être est-ce une conséquence du départ de son fondateur, Luigi Chiarini ?). Signalons néanmoins une reprise de l'étude d'André Bazin sur « Théâtre et Cinéma », (déjà publiée en France par ESPRIT). Giuseppe Masi n'apporte rien de bien nouveau dans ses honnêtes « *Observations sur le rythme cinématographique* ». Mario Verdone consacre un long article au comique italien Polidor, peu connu en France (bien qu'il fût Français d'origine), et Alex Viany analyse l'art de W. C. Fields, « haïsseur de profession », qu'il assimile astucieusement à un Stroheim comique.

RASSEGNA DEL FILM (9, Via Po, Turin). — C'est une nouvelle revue italienne, un peu balbutiante encore, mais sympathique. Venant après BIANCO E NERO, elle se déclare moins ambitieuse que son aînée, visant un public plus large qu'elle désigne, en gros, comme les habitués des Ciné-Clubs. Le numéro 1 contient notamment une enquête sur la couleur et le numéro 2 une filmographie très complète de Vittorio De Sica.

CINEMA (1, Via Serio, Milan). — Nos lecteurs connaissent maintenant cette excellente revue dirigée par Guido Aristarco, dont nous avons parlé dans notre dernier numéro. La livraison de Mai (N° 86) contient un article de Sante David sur « Le Cinéma et le Langage » et une intéressante lettre de Prague (« Le Golem visite le Boulanger de l'Empereur ») de Jaroslav Broz.

R.P.

ALLEMAGNE

KORRESPONDENZ FUR FILMKUNST (Münich 23, Gysslingstrasse 2). — Actuellement en France, on ne connaît pas de revues de cinéma allemandes. Edité à Munich, KORRESPONDENZ FÜR FILMKUNST se présente sous l'aspect d'un épais cahier de 50 pages multigraphié et sans aucune illustration. L'article le plus intéressant du dernier numéro (premier trimestre 1952) est signé Heinz Böhmler : « Le Sadisme à l'écran, de Stroheim à Wilder ». Ces réflexions sont venues à l'esprit de Böhmler à propos de *Sunset Boulevard*. Il a retrouvé dans ce film une description de la cruauté semblable à celle de Stroheim dans *Greed*. Böhmler dresse ensuite une petite histoire du sadisme à l'écran : Eisenstein, Bunuel, Chaplin, Clouzot et en arrive à la conclusion que Billy Wilder est le plus grand cruel du cinéma contemporain ainsi qu'en témoigne toute son œuvre : *Double Indemnity, Sunset Boulevard, The Big Carnival.*

A côté, l'écrivain Hans Hellmut Kirst (son dernier roman vient de paraître en France : « Le Lieutenant est devenu fou ») donne un agréable article sur le film d'opérette, léger et amusant. Une étude sur l'érotisme à l'écran et sa psychanalyse d'Arnold Bauer est malheureusement confuse et embrouillée. Des réflexions sur le succès persistant des films de Zorro de Rudolf Krauss n'apportent pas grand'chose de nouveau sur la question.

Dans les critiques de films on relève un très long éloge par H.R. Strobel du dernier film de Jean Cocteau : *La Villa Santo-Sospir*. On sait que Cocteau a réalisé ce film en 16 mm. et en couleurs l'été dernier sur la côte d'Azur. H.R. Strobel n'hésite pas à écrire que *La Villa Santo-Sospir* « marque une date aussi importante pour la couleur que *Le Sang d'un Poète* pour le noir et blanc ». Strobel souligne également la part très importante prise par Cocteau dans « une recréation de la nature ». Gero Gandert a célébré le souvenir d'Ernst Lubitsch, « en hommage aux 60 ans qu'il aurait depuis le 28 janvier ».

Le numéro se termine par une tribune libre dans laquelle Edmund Schopen se montre bien pessimiste sur l'avenir du cinéma allemand. Selon lui, le cinéma allemand n'a aucun espoir de salut, car la crise économique est en réalité une crise de direction et de personnalité. Ce n'est donc pas par des réformes commerciales ou par un nouveau plan de financement que le cinéma allemand sortira de l'ornière, mais uniquement par un apport de talents nouveaux. Mais, où trouver ce sang frais ?

R. DE L.

ÉTATS-UNIS

FILMS IN REVIEW (31 Union Square West, New York 3, N.Y.). — La livraison d'avril contenait une étude de Théodore Huff sur la carrière de Rudolf Valentino, illustrée de nombreuses et belles photographies de ses films et un article de Gerald Pratley consacré aux films à trois dimensions, principalement au *Around Is Around* de Mac Laren.

En tête du numéro de mai M. Terry Ramsaye dresse un palmarès des films ayant fait le plus d'argent aux U.S.A. de 1948 à 1951, et livre de pesantes et banales considérations sur le cinéma-distraction et le critère commercial. Plus loin, George Geltzer relate la vie et l'œuvre de Rex Ingram, qui fut le directeur le plus élégant de Hollywood et à qui nous devons *Les Quatre Cavaliers de l'Apocalypse* et la révélation de Valentino. Ingram reconnaissait devoir tout à Griffitch, et se voulait seulement son disciple. Roy Rowland considérant le Western au point de vue historique, évoque les polémiques suscitées par chaque film et montre le pouvoir de la légende sur les faits réels. Notons encore un article de Andrew Zimmer sur les films réalisés par des groupes d'étudiants de Harvard (Ivy-Films).

Le numéro de juin-juillet est, dans l'ensemble, d'un médiocre intérêt. Citons seulement le compte-rendu, par Robert F. Hawkins, du festival de Cannes, un extrait de l'autobiographie — à paraître — de King Vidor, et des notes sur les films canadiens primés par le Canadian Film Institute.

FRANCE

POSITIF (77, rue Bossuet, Lyon), juin 1952. — Le deuxième numéro de cette jeune revue marque de nets progrès sur le précédent. Il est plus complet, plus dense et aussi plus varié. Citons notamment de pertinentes réflexions « D'un Duvivier à Jean Vigo », et le début, intitulé « Cinéma et Littérature » d'un remarquable essai de Bernard Chardère.

M.M. et J.A.

ION, Centre de Création, (N° 1). — « Le Monde et nous... Le Monde est nous... Le groupe dit Lettriste est l'éternité »... Poucette.

Nous aimons beaucoup Poucette...

Au moment où les cénacles s'effritent, que les Dieux du Surréalisme et de l'Existentialisme se dédorent, que les marchands de foulards et de cacahuètes tiennent la vedette sur les terrasses du Flore et des Deux-Mégots, la flamme et les yeux de la Messagère du Lettrisme dévoilent une violence où ni la ferveur du commerce, ni l'abnégation de l'amour et de l'amitié n'ont la seule part. Quel assoiffé de la rive gauche n'a eu l'occasion d'accepter ou de refuser le volumineux premier numéro de la revue ION et la feuille « politique » LE SOULÈVEMENT DE LA JEUNESSE ? Mais laissons de côté cette dernière dont la candeur bien calculée pourrait nous faire croire à l'existence d'une prise de position précise où les affinités du maître semblent jouer un plus grand rôle que les concepts économico-métaphysiques dont il a gavé ses disciples.

Au contraire, « L'Esthétique du Cinéma » qui ouvre la revue ION semble faire appel à des notions assez courantes dans l'histoire de la philosophie de l'art pour mériter, sinon l'adhésion, du moins la critique. La distinction qu'Isou établit entre « L'Amplique » et

« Le Ciselant » : « ...Toute expression esthétique prend des voies qui se succèdent irréversiblement. On découvre premièrement l'enrichissement de l'élément et les combinaisons stylistiques et ensuite son dépouillement jusqu'à sa destruction. La première phase de cette loi objective des techniques porte le nom « d'Amplique », la seconde s'appelle « Ciselante » ... « a le mérite de nous rappeler le fameux chapitre de l'Esthétique de Hégel sur les trois stades successifs de l'Art : le Primitif, le Classique et le Romantique.

Autre temps, autre jargon. Nous refuserons toutefois de suivre Isou dans l'application qu'il a fait au cinéma de cette loi que l'évolution des autres arts ne cesse de vérifier ; non pas tant que le cinéma soit perpétuellement condamné à rester à ce stade « amplique » et qu'il lui soit interdit, bien sûr, de s'échapper des formules où l'enferment les Berthomieu et autres maîtres ès science cinématographiques, mais que ce ciselement dont rêve Isou nous semble dans l'histoire du cinéma obéir à des principes trop mystérieux encore pour faire l'objet d'une codification.

Nous lui reprocherons plutôt de n'avoir pas suffisamment mis en question les bases mêmes d'une théorie que l'état du cinéma vers 1930 a pu illustrer mais qui s'accorde mal avec ce que Renoir, Bresson, Rossellini ou Hitchcock par exemple ont pu nous offrir de plus indiscutablement moderne.

Sans doute Isou s'attache-t-il à montrer que ...« ni par la théorie du montage, ni par la théorie du son, ni par la théorie de la photographie, le *cinéma* Isounien ciselant n'a aucune relation avec les ciné-rythmes ampliques ». Travailler sur la pellicule (entendez par là gratter la gélatine) n'est-ce pas attribuer paradoxalement à la photographie qu'Isou voudrait réduire à « l'Invisibilité » et pour laquelle il ne cesse d'afficher son dégoût ce rôle « d'élément-clef » que ne lui accordent même plus les quinquagénaires de tel ou tel club amateur du 16e arrondissement.

« Isou pense qu'on écrira beaucoup de pages sur la première partie du *Traité de Bave et d'Eternité* qui représente une simple promenade ».

En fait nous avons reconnu au delà du bluff l'aspect incontestablement moderne de ces images indifférentes. C'est à coup sûr sinon le reflet du moins la caricature d'une des tendances du cinéma de ces dernières années. Pourquoi donc s'obstiner à singer Mac Laren ? (1).

Nous ne suivons pas non plus tout à fait Isou dans le procès qu'il fait de l'Economie du Cinéma. Toutefois dans un tissu d'affirmations gratuites, voire banales (les producteurs inventent des pratiques inutiles afin d'expliquer leur indispensable présence). Nous trouvons quelques constatations portant la marque d'un indéniable esprit d'observation.

« L'Etat se vole lui-même parce qu'il a permis à des intermédiaires qui ne se justifient que par leurs faux-comptes de se glisser entre lui et les créateurs réels des œuvres. Il permet en même temps l'écrasement des créateurs et la perte du cinéma ».

« Les techniciens, spécialistes statiques, ont permis l'apparition des entrepreneurs simples intermédiaires. Il faut cependant préférer ces derniers personnages aux salariés sans âme, *élite sclérosée* dépourvue d'une vision d'ensemble qui peuple la cour des Miracles du cinéma ».

« La méthode de conquête des anciennes salles ne peut s'apparenter qu'au rackett, fasciste ou communiste, méthode habituelle des jeunes générations d'une branche lorsqu'elles veulent imposer aux agents des autres branches des goûts neufs, meilleurs ou pires ».

Après tout pourquoi pas !

M.S. et G. de R.

(1) Sur ce point l'application la plus malheureuse qui ait été faite des idées lettristes est bien la bande de M. Lemaître, *Le film est déjà commencé*. On en trouve le texte ainsi que quelques images dans un livre du même titre (Editions André Bonne). Seule la préface, d'Isou, d'une fort bonne venue, mérite lecture.

PRIX DU NUMÉRO : 250 FR.
Abonnements 6 numéros * France, Colonies : 1.375 frs * Étranger : 1.800 frs
Abonnements 12 numéros * France, Colonies : 2.750 frs * Étranger : 3.600 frs
Adresser lettres, chèques ou mandats aux " Cahiers du Cinéma "
146, Champs--Élysées, Paris (8e)
Chèques Postaux : 7890-76 PARIS
Changement d'adresse : joindre 30 francs et l'ancienne adresse
Pour tous renseignements joindre un timbre pour la réponse

LIVRES DE CINEMA

RIM (CARLO) : FERNANDEL, 156 p., 2 ph. h.-t., Collection « Masques et Visages » dirigée par Roger Gaillard (*Editions Calman-Lévy*, Paris, 1952).

Ecrire un livre sur Fernandel de son vivant peut sembler une curieuse entreprise alors que l'on manque d'études complètes sur Vigo et Renoir. Fernandel est déjà une statue, mais l'ériger sous ses yeux au carrefour des pages imprimées, lui accorder le marbre ou le bronze alors que sa célèbre mâchoire fonctionne toujours entre la chair et l'os, voilà qui semble périlleux.

Carlo Rim, auteur et réalisateur du meilleur film comique de Fernandel, a pourtant écrit sur ce sujet populaire un excellent petit livre qui se lit comme un roman. D'une langue alerte, vive, toute méridionale, il a conté avec un humour attendri les débuts du comique français troupier, disciple de Polin, le séjour au régiment, les premiers succès et l'ascension vers la gloire de l'homme aux quatre-vingt-quatorze films. Il a bien cerné le problème qui oppose Fernandel-*Ignace* à Fernandel-*Angèle* et s'il a tenté la défense de la face *Ignace* d'une façon inattendue, c'est bien son droit. Plein d'anecdotes sur Raimu, Pagnol et d'autres, ce livre pose bien le dilemme des « grosses vedettes » et des rapports de la qualité et du commerce. A ce titre comme à celui de sa savoureuse écriture, il apparaît peut-être comme le meilleur ouvrage de la collection « Masques et Visages » que dirige Roger Gaillard.

J. D.-V.

CHARENSOL (GEORGES), RÉGENT (ROGER) : UN MAITRE DU CINÉMA RENÉ CLAIR, 250 p., 17 ph. h.-t., Collection « Cinéma Textes » (*Editions La Table Ronde, Plon*, Paris, 1952).

Un livre italien de G. Viazzi et un ouvrage de Jacques Bourgeois sont les seules études existant à ce jour sur René Clair. Des milliers de lignes pourtant ont été écrites sur lui dans les revues et les journaux. Pour inaugurer la collection « Cinéma-Textes » de LA TABLE RONDE, Georges Charensol et Roger Régent n'ont pas voulu faire œuvre de critiques, ils s'en sont tenu aux faits et aux dates. L'un conte la carrière, l'autre analyse soigneusement tous les films. C'était sans doute la meilleure façon de brosser le portrait de ce réalisateur mystérieux, qui ne se livre point, plus écrivain peut-être que cinéaste et qui, ayant malgré tout choisi l'écran, n'y fait pas exactement du cinéma mais plutôt du « René Clair ». La très complète documentation — et sur la carrière de l'homme et sur le détail des films — font de cette étude un précieux instrument de travail. La modestie qui parut habiter les auteurs en se refusant le jugement critique se retourne paradoxalement contre eux : on n'a rien écrit de plus original sur René Clair et qui corresponde mieux par sa sécheresse à la froide ambiguïté de leur modèle. Oui, le silence est d'or quand il évite les opinions trop gratuitement personnelles. Ce livre-là est bien sur René Clair.

J. D.-V.

Imprimerie HÉRISSEY, Evreux. Dépôt légal : 3e trimestre 1952. Le Directeur-Gérant : L. KEIGEL.

PROGRAMME DE LA CINÉMATHÈQUE FRANÇAISE

JUILLET-AOUT 1952

25 juillet : *Variétés* (Dupont, 1925).
26 juillet : *Ivan le Terrible* (Tarich, 1925).
27 juillet : *Nana* (Jean Renoir, 1926).
28 juillet : *La Mère* (Poudovkine, 1926).
29 juillet : *Le Fils du Cheik* (Fitzmaurice, 1926).
30 juillet : *Napoléon* (Abel Gance, 1926).
31 juillet : *Faust* (Murnau, 1927).
1er août : *Dix jours qui ébranlèrent le monde* (Eisenstein, 1927).
2 août : *La fin de Saint-Petersbourg* (Poudovkine, 1927).
3 août : *L'Inconnu* (Tod Browning, 1927).
4 août : *Le Village du Péché* (Preobrajenskaïa, 1927).
5 août : *Zvenigora* (Dovjenko, 1927).
6 août : *Les Aventures du Prince Achmed* (Lotte Reiniger, 1926).
La Petite Lily (Cavalcanti, 1927).
La petite Marchande d'allumettes (Jean Renoir, 1927).
7 août : *L'Arsenal* (Dovjenko, 1928).
8 août : *La Ligne générale* (S.M. Eisenstein 1928).
9 août : *Jeanne d'Arc* (Carl Dreyer, 1928).
10 août : *Tragédie Foraine* (Tay Garnett, 1928).
20 août : *Autour de l'Argent* (Jean Dréville, 1928).
La Zone (Georges Lacombe, 1928).
La Tour (René Clair, 1928).
Pilotis (Joris Ivens, 1928).
Pluie (Joris Ivens, 1928).
H_2O (Steiner, 1928).
A Propos de Nice (Jean Vigo, 1929).
21 août : *L'Homme à la Caméra* (Dziga Vertov, 1928).
22 août : *L'Enfer des Pauvres* (Phil Jutzi, 1929).
23 août : *Les Hommes le Dimanche* (Robert Siodmak, 1929).
24 août : *Anemic Cinema* (Marcel Duchamp 1927).
La Coquille et le Clergyman (Germaine Dulac, 1927).
Emak Bakia (Man Ray, 1927).
Vormittagspuk (Hans Richter, 1928).
La Perle (Georges Huguet, 1928).
Etoile de Mer (Man Ray, 1928).
Un Chien Andalou (Luis Bunuel, 1929).
25 août : *La Terre* (Dovjenko, 1929).
26 août : *Turksib* (Turine, 1929).
27 août : *Berlin, Symphonie d'une grande ville* (Walter Ruttmann, 1926).
La Mélodie du Monde (Walter Ruttmann, 1929).
28 août : *Steamboat Willie* (Walt Disney, 1928).
Le Rossignol Japonais (Pinschewer, 1928).
La Danse Macabre (Walt Disney — Irweks, 1928).
Mickey (Walt Disney, 1928).
Cinérythme (Fischinger, 1928).
The Castaway (Walt Disney, 1929).
The Barn Dance (Walt Disney, 1929).
Cinérythme (Fischinger, 1929).
Crazy Cat (Nolan, 1929).
Flip la Grenouille (Lwerks, 1929).
Ko (Dave Fleischer, 1929).
Mickey (Walt Disney, 1930).
Cinérythme (Fischinger, 1930).
29 août : *L'Ange Bleu* (Joseph von Sternberg, 1929).
30 août : *Vampyr* (Carl Dreyer, 1931).
31 août : *La Chienne* (Jean Renoir, 1932).
1er septembre : *Jeunes Filles en Uniforme* (Léontine Sagan, 1932).
2 septembre : *Kühle Wampe* (Dudow, 1932).
3 septembre : *La Tragédie de la Mine* (Georges W. Pabst, 1932).
4 septembre : *La Lumière Bleue* (Leni Riefensthal, 1932).
5 septembre : *Le Sang d'un Poète* (Jean Cocteau, 1933).
6 septembre : *Okraina* (Barnett, 1933).
7 septembre : *Liebeleï* (Max Ophüls, 1933).
8 septembre : *Zéro de Conduite* (Jean Vigo, 1933).
9 septembre : *Tchapaiev* (Vassilieff, 1934).

Printed in France

PRIX DU NUMÉRO : 250 FRANC